PE
3
A6

ANGLIA

ZEITSCHRIFT

FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN

VON

EUGEN EINENKEL

NEBST EINEM BEIBLATT HERAUSGEGEBEN VON MAX FR. MANN

BAND LII

NEUE FOLGE BAND XL

MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1928

BAND-INHALT.

Seite

S. J. Crawford, The Worcester Marks and Glosses of the Old English Manuscripts in the Bodleian, together with the Worcester Version of the Nicene Creed 1
P. E. Dustoor, Textual Notes on the York Old Testament Plays . . 26
D. M. Walmsley, The Influence of Foreign Opera on English Operatic Plays of the Restoration Period 37
Louis B. Wright, Variety-show Clownery on the Pre-restoration Stage 51
E. W. Scripture, Die Grundgesetze des englischen Stabreimverses . 69
Alfred Anscombe, The Name of Mayfield in Sussex 76
Francis P. Magoun, Anmerkungen zum Glossar des Tolkien-Gordonschen 'Sir Gawain and the Green Knight' 79
Otto B. Schlutter, Weitere Beiträge zur ae. Wortforschung . . . 83
Otto B. Schlutter, Bemerkungen zum NED 88
Else v. Schaubert, "He's *fat* and scant of breath" 93
P. E. Dustoor, Textual Notes on the Chester Old Testament Plays. 97
V. Langhans, Chaucers Book of the Leoun 113
H. Lange, Neue Wege zur Lösung der Legendenprologfrage bei Chaucer 123
Margarete Kluge, Die Stellung Rose Macaulays zur Frau . . . 136
A. H. Krappe, Shakespeare Notes 174
Otto B. Schlutter, Weitere Beiträge zur ae. Wortforschung . . . 183
E. Einenkel, London Slang 192
Wilhelm Marschall, Das „Sir Thomas Moore"-Manuskript und die englische „Commedia dell'arte" 193
Richard Kühnemund, Das Drama Eugene O'Neills 242
Edwin Elliot Willoughby, A Note on the Relationship of the first and second Quartos of *Hamlet* 288
Arthur Zobel, Darstellung und kritische Würdigung der Sprachphilosophie John Lockes. 289
Viktor Langhans, Chaucers angebliche Übersetzung des Traktates *De condemptu mundi* von Innocenz III. 325
Richard Kuehnemund, Berichtigung zu „Das Drama Eugene O'Neills" 349
G. Schleich, Zu den Sprichwörtern Hendings 350
Wilhelm Marschall, Welchen Dialekt spricht Hamlet? 362
Samuel A. Tannenbaum, Five Notes on Hamlet 373
E. W. Scripture, Der Versrhythmus in King Horn 382

THE WORCESTER MARKS AND GLOSSES OF THE OLD ENGLISH MANUSCRIPTS IN THE BODLEIAN,

TOGETHER WITH

THE WORCESTER VERSION OF THE NICENE CREED.

I.

Introduction.

Among the many benefactors of Early English Literature of whom we should like to know more is the Worcester scribe whose handwriting appears in a number of Old English manuscripts now in the Bodleian Library and the University and Corpus Christi College Libraries at Cambridge. He is indebted for his modest title chiefly to fame to Dr. Wolfgang Keller's *Zur Literatur und Sprache von Worcester im X. und XI. Jahrhundert* (Strafsburg 1897). His trembling hand, which offers a decided contrast to the beautiful craftsmanship of Wulfgeat, a much earlier 'scriptor Wigornensis', suggests that the writer was an old man. His writing can be studied at length in the photograph of his *Nicene Creed* reproduced below. But the number of manuscripts which he has glossed with his shaky hand shows that neither age nor infirmity had dulled his interest in theological studies nor blunted his keenness to render the literature of Anglo-Saxon England intelligible to a generation trained for the most part in a different school. He was a good Latin scholar (the majority of his glosses are in that tongue) acquainted with Anglo-Norman, and, what was becoming rarer, he possessed a competent knowledge of Old English — at any rate of the prose speech. Unfortunately we have no evidence that he was interested in poetry. On his own lines, he deserves to be mentioned with his (probably)

slightly younger and more romantic contemporary Laȝamon[1]) of Ar(e)ley Regis, as one of those forgotten scholars who made the Worcester district at the close of the twelfth century a centre of literary activity and kept alive the tradition of Anglo-Saxon literature, which rendered possible the splendid revival of the fourteenth century in the west and south-west of England.

Traces of the old scribe's hand appear with varying frequency in the following Bodleian manuscripts:

MS. Hatton 20	= A
„ „ 76	= B
„ „ 113 (Formerly Junius 99) .	= C
„ „ 114 („ „ 22) .	= D
„ „ 115 („ „ 23) .	= E
„ „ 116 („ „ 24) .	= F
MS. Junius 121	= G

The same hand appears in the following Cambridge manuscripts:[2])

MSS. CCC. 12, 178, 198, 391.
MS. Univ. Lib. Kk. 3, 18.

(See Keller, l. c. 20, and M. R. James, *Catalogue of Manuscripts in Corpus Christi College Cambridge*, no. 12).

The Nicene Creed in the handwriting of the old scribe is to be found in MS. Junius 121, vi, which was not part of the original manuscript. I refer to the Creed as N. (cf. Zupitza, *Anglia* I, 287).

The link between all these manuscripts is the presence in them of glosses in Latin and English in the trembling hand, and most of them can be proved on other grounds as

---

[1]) One might have been tempted to suggest the possibility of our old scribe having introduced Laȝamon to

'Þa Englisce boc Þe makede Seint Beda',

had not Laȝamon been a secular priest and not a monk. In any case, Laȝamon seems to have

'held after the newe world the space'

and to have made much more use of Wace than Bede, though the *Brut* shows an extensive acquaintance with the older poetic diction and the Anglo-Saxon line.

[2]) The present article is confined to the glosses in the Oxford manuscripts.

well to have been at Worcester in the latter part of the twelfth century.

But all the glosses in these manuscripts are not in the hand of the old scribe. In fact the majority of the English glosses are the work of some other scribe or scribes with a firmer hand; though, apart from sporadic notes in a sixteenth century hand, they would all seem to belong to the close of the twelfth or the earlier part of the thirteenth century. To determine the exact number of hands present in the glosses is a nice task for an expert palaeographer, which I will not attempt.

In *The Heptateuch* E. E. T. S. pp. 422/3, I have already drawn attention to the numerous marks, or rather letters, inserted in MS. Hatton 115 above the text to facilitate the understanding of the OE. text. These[1]) occur in all the above mentioned Worcester manuscripts with greater or less frequency. The interest evinced by several scholars in my remarks in *The Heptateuch* has induced me in the present article to give a more extensive account of the alterations, as, taken with the glosses, they afford interesting evidence of the phonology of the Worcester dialect in the Early English period. It is just possible that these marks and letters are the work of the old scribe, but, if so, he made them when his hand was less uncertain. I cannot claim to have reproduced all the English words glossed in this way — they are far too numerous for the space at my disposal — but I hope that sufficient material is given in the 'Phonology'[2]) and the Gloss-List to be of value to students of Early English.

The marks or letters are here printed in italics over the words as they occur in the manuscripts and are as follows:

ı = ME. *i*. This is a short perpendicular stroke, which I transcribe with *i*. It is particularly frequent over OE. *ȝe-*. E. G. *ȝeweard, ȝewyld,* etc.

---

[1]) Compare the dialectal alterations in the Cædmon Manuscript.

[2]) The 'Phonology' is strictly speaking a classification of the alterations in the manuscripts. It will be obvious that a great many of the changes are analogical, or due to differences of dialect, rather than phonological.

ꝩ = ME. *w*. This is an opened form of ƿ (= Runic wēn.). I have transcribed it throughout with *w*. It often appears as ⋁ or even ⋁ when hastily written. For examples see § 27 *infra*.

e = ME. *e*. E. G. *cwẏrne*. When hastily written, it appears as a mere curl.

ȝ in certain manuscripts is substituted for ȝ, particularly when it is a palatal spirant as in *ȝ̈e*, 'ye'. See note to the *Nicene Creed*. I transcribe ȝ with ȝ. See § 26 (*β*).

When *c* is to be pronounced as a voiceless stop, *k* is substituted. E. G. *forcearf*: when *c* is to be pronounced as an affricate *h* is inserted. E. G. *ceas*. See §§ 24/5.

OE. *d* (voiced dental stop) is altered to *đ* (voiced inter-dental spirant) by putting a loop through the upper part of *d*, thus *đ* E. G. *gewurđe*. See § 31.

o has two values: 1. ME. *o*: *ȝefylce*; 2. ME. *ö*: *hyra*.

The pronoun 'him' (dat. pl.) has almost always an *a* over the *i*, transforming it to the unaccented form 'ham', thus *him*.

The other alterations are sufficiently explained in the phonology.

As regards the 'Phonology', it will be noted that the dialectal alterations are not always consistent. Thus in § 24 we find *swylce*, but *swylce* in § 25. Here, as in a few other examples, both forms probably occurred in the Worcester dialect, but elsewhere inconsistencies are possibly due to mechanical procedure on the part of the glossator.

From what has been said, it will be seen that the material dealt with in the present article has a three-fold interest. In the first place, it affords valuable evidence of the continuity of Old English studies at Worcester, and supplies a link in

tollit. alle. [illegible]

Roberus per [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

the chain connecting Anglo-Saxon with Middle English literature. Secondly, it supplements our knowledge of the phonology of the Worcester Dialect in the Early English period. Lastly, the Gloss-List will, I imagine, have some value for the lexicographer, since it shows that in the dialect of Worcester many Old English words had become obsolete by the thirteenth century, or, in some cases perhaps, had never been current in that area, and offers some particularly early examples of the substitution of the Romance for the native word.

II.

The Nicene Creed.

[MS. Junius 121, VI.]

Ic ileue on enne god fæder almihti. wurchend heo | uene 7 eorþe. 7 alle iseienliche þing. 7 vniseienliche. | 7 on enne crist. helend drihten. þene ancenneden | godes sunu. of þan fæder akenned ær alre worlde. | god of gode. liht of lihte. soþ god of soðe gode. | akenned nout iwrouht. efenedwistlicne þan fæder. | *þurh* þene beoþ alle þing iwrouht. þe for us monnen | and for ure hæle niþer astæih of heouene. and | wearþ iflæschomod of þen holi goste. and of ma|riā þen mæidene. 7 wearð mon inwurþen. he þrowede | eæc swulce on rode ahongen for us. 7 he was iburied | 7 he aros on þan þridde dæie. so so iwrite siggeð. 7 | he asteih to heouene. 7 he sit æ riht hond his fæder. | 7 he eftð cumeð mid wuldre to deminde þen cwi|ke and þā deaden. and his riche ne bið non ende. and | ic ileue on þene holi gost þene liffestan god. þe geð | of þen fæder and of þen sunu. and he is mid þan fæder | 7 mid þan sunu ibeden? 7 iwuldred. 7 he spæc *þurh* witezen. | ic andette þa onan halwen and þa ileaffulle and þa | apostolican ilaþunge. 7 on fulluh ton forȝiuenesse | sunna. 7 ic abide ariste deadre monne. 7 þes eche | liues þære touwarde worlde. beo hit so. aⁿ̄?

[Note that three values of g are distinguished by the scribe in this Creed.

1. The voiced stop is written *g*: *god, þing* (= ŋ), *goste*, etc.
2. The palatal spirant is written something like 3: *witezen, forȝiuenesse* (transcribed with ȝ).
3. The affricate is written with the continental g (closed at the bottom): *siggeð*. (See plate.)

Glosses in the same hand preserve the same distinctions, e. g. E (63ᵃ), which may be compared with Orm's contemporary differentiations as described by Professor A. S. Napier *Holy Rood Tree* pp. 71 sqq.

III.

Phonology.

Short Vowels.

§ 1. *a*.

α) LWS. *a* + nas. > *o*: *monnen* (N), *mon* (N) | *mon* (E 16ᵃ), *monie* (E 35ᵇ), *stont* (C 10ᵇ).

β) LWS. *a* > length. gp. > *o*: *ahongen* (N), *hond* (N) | *spalóngion* (B 102ᵇ) | *understonden* (C 61ᵃ), *fondunge* (C 98ᵃ, 117ᵃ).

γ) LWS. *a* + *rn* > *o*: *þurhorn* (C 142ᵇ) | *orn* (E 67ᵃ, 101ᵇ), *born* (E 52ᵇ).

§ 2. *æ*.

α) LWS. *æ* > *a*: *waterwurt* (B 88ᵇ) | *was* (C 12ᵃ, 131ᵃ) | *færeð* (G 19ᵃ).

β) LWS. *æ* > *e*: *refneslec* (B 81ᵃ), *refnesfot* (B 84ᵇ), *gledene* (B 87ᵃ, 96ᵃ), *æliotropion* > *eliotropion* (B 92ᵇ) | *queþ* (C 4ᵃ), *vestliche* (C 61ᵃ), *feste* (C 66ᵃ), *festneþ* (C 98ᵃ), *vere* (123ᵃ) | *eppel* (D 22ᵃ) | *efter* (E 16ᵃ), *þet* (E 34ᵇ), *kert* (E 136ᵃ), *kertare* (E 136ᵃ) | *meþie* (F 377) | *altogedere* (G 160ᵃ).

§ 3. *e*.

α) LWS. *e* > *i*: *bę* prep. (E 16ᵃ, 38ᵃ).

β) LWS. *e* > *eo*: *smerowyrt* > *smeorewurt* (B 82ᵃ) | *beran* > *beore* (E 132ᵃ).

γ) LWS. *e* > *u*: *ęmbe* (E 53ᵇ, 118ᵇ), *stęde* (E 68ᵃ) | *þunche* (G 156ᵇ), *istuntest* (G 156ᵇ).

δ) LWS. *w* + *e* > *weo-*: *weręrednysse* (E 101ᵇ) | *węlan* (G 60ᵃ).

ε) LWS. *e* > *a*: *dwelige* > *dwalie* (F 265). Cf. *gedwal*|*a*. | *karse* (B 82ᵇ).

ζ) Dial. *e* > *a*: *hwæt* (F passim).

§ 4. *i*.

α) LWS. *i* > *u*: *wæterwirt* > *waterwurt* (B 88ᵇ) | *hricg* > *rug* (E 20ᵃ).

β) LWS. *i* > *y*: *gewrihtum* (G 24ᵃ).

γ) LWS. *i* > *e*: *nis* (E 6ᵃ), *licge* > *leggie* (E 117ᵇ), *bicgað* (E 37ᵃ).

δ) LWS. *i* + *ld* > *e*: *agild* (E 52ᵃ), *gewildon* (E 114ᵇ) | *gewilt* (C 118ᵃ).

ε) LWS. *i* > *o*: *hira* (F 159).

§ 5. *o*.

LWS. *o* > *u*: *iwurþen* (N) | *gewǫrden* (C 86ᵇ).

§ 6. *u*.

α) LWS. *u* > *o*: *fůrðan* (C 114ª, 134ª, D 43ª), *iuce* > *ioke* (E 37ᵇ) | *ioc* (G 128ᵇ).

β) LWS. *cu-* > *cwi-*: *cucu* (C 108ᵇ) | *cwice* (D 95ª), *geedcucedon* > *cwicedon* (D 95ª) | *cwic* (E 103ª), *cwike* (E 114ª) | *wucstemne* > *wike-* (G 57ª).

§ 7. *y*.

α) LWS. *y* > *a*: *awyrged(a)* (CEF passim), *hylt* (DEF passim), *forhylt* (G 116ª), *gehylt* (E 90ᵇ), *hylst* (E 88ª), *wyrig(e)ð* (EFG passim), *wyriunge* (E 31ᵇ), *gebylde* (E 126ᵇ).

β) LWS. *y* > *e*: C. *hyll* (5ª), *nyhstan* (5ᵇ), *gecyrre* (26ᵇ), *amyrrað* (33ᵇ), *gylp* (44ᵇ), *yrmð* (87ª), *lahbrycas* (88ᵇ), *hadbrycas* (88ᵇ), *tobrycð* (101ᵇ), *bryt* (106ª), *yrmingas* (134ª) | D. *hyhstan* | E. *cwyð* (15ª), *pyder* (23ᵇ), *wyllspringum* (33ª), *amyrran* (34ª), *genyrwed* (35ª), *yrhðe* (38ᵇ), *gecyrran* (40ª), *begyton* (41ᵇ), *ætbyrð* (45ª), *gehyrte* (53ᵇ), *chele* (54ᵇ) [note *cyle* 54ᵇ], *afylled* 'slain' (57ª), *agylt* (59ª), *acwyld* (60ª), *ytt* > *et* (60ᵇ), *tysliað* (61ª), *tyslunge* (61ª), *forbyrð* (76ª), *pysne* (76ᵇ), *gylpe* (87ª), *swylt* (101ª), *fyrste* (101ᵇ), *storcyllan* (105ª), *gylt* (122ᵇ), *bylias* (145ᵇ) | F. *cyrfð* (131), *genyrwed* (318) | G. *myrre* (10ª), *nys* (10ᵇ), *afyllan* 'slay' (15ª), *cyfese* (76ª), *gecyrre* (77ª), *byrð* (104ª).

LWS. *y* + length gp. > *e*: C. *yldra* (1ᵇ), *ylda* (3ª), *agyldan* (4ᵇ), *byrnende* (14ª), *wyldan* (46ª), *hydgyldas* (93ª), *forwyrned* (100ᵇ), *forbyrnan* (113ª), *gyrd* (117ª), *gescynd* (128ª), *gecyrde* | D. *gewyldre* (10ᵇ), *hyrdum* (16ª), *ylde* (50ᵇ), *cynegyrde* (81ª), *forwyrne* (98ᵇ) | E. *agyldan* (14ᵇ), *byrnað* (30ª), *wyrnð* (35ª), *forgylt* (35ª), *dyrne* (35ᵇ), *yldre* (35ᵇ), *gewylde* (35ᵇ), *gyrde* (44ª), *scylde* (48ª), *forgylt* (50ᵇ), *gehynde* (61ª), *fyrde* (63ᵇ), *afylde* (64ª), *gescynd* (97ª), *awyrde* (100ª), *hyrdas* (101ª), *fyrdlafe* (104ᵇ), *yld* (107ª), *fyrðinge* (111ª), *cwyrne* (113ᵇ), *ungewylde* (114ᵇ), *gecyrde* (134ª) | F. *fyrdlicum* (101), *ylde* (151), *hylde* (220), *byrnendum* (237), *gewyldan* | G. *forgyldan*

(11ᵇ), *hẏrde* (12ᵇ), *metegẏrd* (14ᵇ), *ondẏrnlican* (18ᵇ), *bẏrnende* (34ᵃ), *gewẏlde* (35ᵇ), *ẏlde* (93ᵃ), *dẏrne* (94ᵃ), *ẏldo* (94ᵇ), *ẏlde* subst. (95ᵃ), *agẏlde* (124ᵇ).

γ) LWS. *y* > *i*: B. *singrene* (88ᵇ), *mistel* (107ᵃ), *dile* (108ᵃ), *brocminten* (104ᵃ) | C. *gesẏhðe* (1ᵃ), *fẏrst* (57ᵇ) *anẏmende* (71ᵃ) | E. *fẏrste* (29ᵃ), *wẏdewum* (37ᵃ), *lẏbban* (44ᵃ), *bẏð* (45ᵃ), *gesẏhðe* (48ᵃ), *bẏlewite* (54ᵃ), *andgẏte* (54ᵃ), *ẏlcan* (54ᵃ), *sẏððan* (54ᵃ), *gebẏsnunge* (56ᵃ), *ðẏsum* (56ᵇ), *sẏmle* (58ᵃ), *gẏfum* (62ᵃ), *bedẏdrað* (66ᵃ), *hẏre* d. sg. f. (91ᵃ), *hẏre* g. sg. (100ᵃ), *begẏtenne* (104ᵃ), *fẏrste* passim, *hẏltan* (109ᵇ), *adẏlegodon* (110ᵇ), *lẏfigiendan* (132ᵃ) | F. *tẏlgest* (3), *tylig* > *tilig* (314), *fẏrste* (314) | G. *kinestol* (10ᵇ), *hirwan* (63ᵃ).

LWS. *y* + length. gp. > *i*: *gescẏlde* (C 101ᵃ) | *grẏndað* (E 23ᵇ), *gẏrnde* (E 134ᵃ) | *gẏrneð* (G 94ᵃ).

δ) LWS. *y* > *o*: *þẏrnenan* (C 65ᵇ), *gefẏlċe* (E 115ᵇ), *awẏrþð* (E 118ᵇ).

„ *y* > *o* (ö): *hẏra* gen. pl. (BCEFG. passim).

„ *y* (*i*) > *eo*: *cleopede* (E 3ᵇ) [Wilkes, *Lautlehre zu Ælfrics Heptateuch* §§ 6, 9].

ε) LWS. *y* > *u*: N. *swulce, iburied, sunna* | B. *-wurt* (passim), *humele* (89ᵃ) | C. *muchel* (7ᵃ), *forgẏlte* (7ᵇ), *dude* (14ᵃ), *brẏne* (14ᵃ), *gebẏreð* (33ᵃ), *bẏrhð* (47ᵃ), *lẏre* (59ᵇ), *iwust* (65ᵇ), *wẏrmas* (70ᵃ), *buruhð* (86ᵃ), *onscẏtan* (86ᵇ), *gewẏrcað* (90ᵇ), *idudest* (129ᵃ), *yrhðe* > *urhðe* (90ᵃ), *agẏlte* (99ᵇ) | E. *tẏddernysse* (34ᵃ), *ẏfel* (passim), *Scẏttisc* (48ᵃ), *gẏltas* (47ᵇ), *stude* (50ᵇ), *blodesgẏte* (51ᵃ), *sunfule* (51ᵃ), *sẏnna* (51ᵃ), *mẏcel* (passim), *swẏlce* (51ᵃ), *bẏrgene* (52ᵇ), *dẏsig* (53ᵃ), *Angelcẏnn* (53ᵇ), *bebẏrged* (53ᵇ), *Norðhẏmera* (53ᵇ), *fẏrhte* (54ᵃ), *afẏrht* (54ᵃ), *swẏlcum* (54ᵃ), *mẏnstre* (54ᵃ), *afẏlled* 'filled' (54ᵇ), *cẏle* (54ᵇ), *nẏwelnysse* (54ᵇ), *stunc* < OE. **stync* (55ᵃ), *wẏrtum* (55ᵃ), *wẏste* (55ᵃ), *nẏste* (55ᵇ), *ẏmbe* (56ᵃ), *bẏttlode* (56ᵇ), *gebẏttlunge* (56ᵇ), *mancẏnne* (56ᵇ), *wẏllað* (56ᵇ), *eorðstẏrunge* (58ᵃ), *cẏstigum* (59ᵇ), *mẏrhðe* (60ᵃ), *nẏtenysse* (62ᵇ), *astẏrode* (63ᵇ), *clẏpað* (66ᵇ), *hẏre*

(67ª), *gehyrie* (74ª), *lyfte* (75ª), *afyrsa* (76ª), *gefylde* (77ᵇ), *myneterum* (80ᵇ), *dyrstig* (86ª), *gelyste* (101ᵇ), *sylfum* (101ᵇ), *tobrytte* (102ᵇ), *oflyste* (102ᵇ), *gefyllan* (103ᵇ), *dyslicum* (104ᵇ), *bryne* (105ᵇ), *lyste* (106ᵇ), *wynstre* (109ª), *fyrlenum* (110ᵇ), *bydel* (120ª), *ryne* (123ᵇ), *nyðemest* (124ª), *agyltan* (125ª), *fyligdon* (133ª), *syle* (134ª), *scytta* (135ª), *nyþer* (137ª), *yfelnyssa* (139ª) | F. *spurede* (8), *murie* (102), *styrian* (122), *icebulied* (287), *agylt* (367) | G. *unnytte* (18ᵇ), *afylled* 'filled' (122ᵇ), *gefylð* (124ª).

LWS. *y* + length gp. > *u*: C. *gebyrde* (45ª), *ungylda* (86ª), *fyrnlican* (113ᵇ), *byrðene* (133ª), *gyldenan* (135ᵇ) | D. *styrnlic* (64ᵇ) | E. *geðyldige* (46ᵇ), *geðyld* (46ᵇ), *scyldige* (47ᵇ), *gescyldnysse* (55ª), *gyrdle* (56ª), *forscyldegode* (57ª), *wurðwritares* (63ª), *gemænigfyldan* (80ᵇ), *awyrdeð* (100ª), *gefyrðrode* (103ª), *byrðena* (63ª) | F. *gescyld* (143), *yrne* (378).

Long Vowels.

§ 8. *ā*.

α) LWS. *ā* > *o*: N. *holi, goste, so, non, onan* | B. *weibrode* (75ᵇ), *wuluecomb* [*a*?] (84ª), *garclife* > *gorfclif* (85ᵇ), *attorloðe* (87ᵇ), *harehune* > *horhune* (87ᵇ), *wildegorlec* (93ª), *spalongion* (102ᵇ), *lowe* (G 114ª) C. *bloweþ* (18ᵇ), *lǫ* (44ᵇ), *one* (55ᵇ), *wosiþe* (74ᵇ), *landore*, substantia terrena (133ᵇ) | E. *wo* (14ª), *non* (15ª), *on* (16ª), *so* (19ª), *lorþeou* (30ᵇ), *lo* (39ª) | G. *wǫ̆ce* (12ᵇ), *māga* > *mowe* (14ᵇ), *unmāgan* > *vnmowe* (14ᵇ), *cloþ* (114ᵇ).

β) LWS. *ā* > *e*: *gerade*, sensu (E 34ᵇ).

§ 9. *æ*.

α) LWS. *æ* > *e* (open and close): N. *enne, helend, geð* | B. *neddrewurt* (78|ᵇ, 109ᵇ), *lechewurt* (110ª), *wildenep* (93ª), *weren* (passim) | C. *wreððet* (50ª), *euere* (52ª), *heste* (61ᵇ), *drede* (70ᵇ), *vndede* (89ª), *speche* (97ª), *ledden* (111ª), *euer* (135ᵇ) | D. *wreðde* (9ᵇ) | E. *todelede* (19ᵇ), *euer* (23ª), *teche* (51ª), *lewede* (59ᵇ), *heuelþredes* (113ᵇ) | F. *wreþðede* (17) | G. *lede* (30ᵇ).

β) LWS. *æ* > *u*: *geþwœrlæcað* (103ᵇ). Is this due to confusion with *geþwyrian*?

γ) LWS. æ > o (< unumlauted ā): *heortcloure* (B 83ᵇ), *belæþað* > *belopeþ* (C 25ᵃ).

§ 10. ē.

α) LWS. ē > o: The *o* form is levelled through in *mẹder* dat. (E 60ᵃ, G 87ᵇ).

β) LWS. ē > a: *swēras* > *swares* (G 10ᵃ).

γ) LWS. ē > æ: *æferde* (E 110ᵃ).

δ) Dial. ē > u: *alefað* (100ᵃ).

§ 11. ī.

α) LWS. ī > eo: *geniwod* > *ineowed* (C 5ᵇ).

β) LWS. ī > e: *gimeleaste* (E 32ᵃ), *gelifde* (E 139ᵃ).

γ) LWS. ī > u: *giðcorn* > *guðcorn* (B 105ᵇ), *drigð* > *druweð* (E 19ᵃ).

§ 12. ō.

LWS. ō > e: *họlan* (G 18ᵃ). [See *hēl* 'calumny' in Bosworth-Toller, Suppl.]

§ 13. ȳ.

α) ȳ > æ: *hærsumede* (C 5ᵃ), also *horsumede* (C 7ᵇ).

β) WS. ȳ > e: N. *ileue* | C. *gymeð* (2ᵇ), *gelyfe* (10ᵃ), *aflymed* (17ᵃ), *nyde* adv. (44ᵇ), *gesyne* (45ᵃ), *nydan* (46ᵃ), *nyr* (56ᵃ), *stypel* (58ᵇ), *nyd-þearf* (73ᵃ), *alysde* (74ᵃ), *fornydde* (85ᵇ), *nydmagan* (88ᵃ), *forgymað* (94ᵃ), *gehyrsumiað* (95ᵃ), *gehyrsumnysse* (97ᵃ), *byme* (109ᵃ), *gestrynað* (109ᵇ), *alysednysse* (116ᵃ), *genydd* (116ᵃ), *gehyrsum* (116ᵃ), *tymað* (118ᵃ), *belyfdon* (122ᵃ), *hrymende* (125ᵇ), *hefigtyme* (129ᵇ), *gymeleas* (130ᵃ), *berypð* (134ᵇ) | D. *gelyfst* (6ᵃ), *hrymde* (193ᵇ) | E. *hyrað* (2ᵃ), *alys* (14ᵃ), *gehyrsumiað* (15ᵇ), *gehyran* (18ᵃ), *gelyfan* (18ᵃ), *byman* (30ᵃ), *styrð* (31ᵃ), *tymende* (37ᵇ), *gehyrsum* (41ᵃ), *alyfed* (44ᵃ), *forgym* (46ᵇ), *feorwertyne* (00ₐ), *gyt* (50ᵇ), *alysednysse* (52ᵇ), *ansyne* (52ᵇ), *gesyne* (52ᵇ), *stereð* (72ᵃ), *unalyfedan* (72ᵇ), *tyn* (79ᵇ), *gebycnode* (85ᵃ), *gymeleasan* (99ᵃ), *þwyrlic* (100ᵃ), *bytle* (110ᵃ), *hlydað* (110ᵇ), *eahtatyne* (112ᵃ), *untymende* (112ᵃ), *aflymde* (116ᵃ), *gymeleaste* (122ᵇ), *nydbehefostan* (131ᵃ), *belyfde* (131ᵃ), *þyde* (109ᵇ) | F. *gelyfeda* (39), *gehyrna* (passim), *gelyfst* (79), *hrymde* (90), *genydde* (106),

nẏdþearf (111), *gesẏmde* (116), *alẏfan* (122), *fyþerscẏtan* (124), *heſigtẏme* (131), *gebẏcnunge* (181), *tẏman* vb. (324), *gestẏred* (356), *mẏre* (360), *gehẏrsumiað* (368), *bẏman* (388) | G. *strẏnan* (15ᵃ), *nẏd* (42ᵇ), *gesẏne* (44ᵇ), *gelẏfe* (46ᵃ), *alẏfede* (70ᵇ), *genẏd* (79ᵃ), *alysan* (100ᵇ), *begẏman* (106ᵃ), *berẏpð* (120ᵇ), *gehẏred* (122ᵇ), *gehẏned* (150ᵃ).

γ) LWS. *ȳ* > *i*: B. *hwẏtpopig* > *hwitpopi* (89ᵇ) | E. *burhscẏra* (23ᵃ), *gẏfernẏsse* (47ᵃ), *dẏgelan* (47ᵇ), *ẏdele* (49), *tẏman* subst. (51).

δ) LWS. *ȳ* > *o*: *gescy* > *ischo* (E 70ᵃ).

ε) LWS. *ȳ* > *u*: C. *dẏfinga* (18ᵃ), *inïhud* (27ᵇ), *strẏnað* (20ᵃ), *swuðe* (41ᵇ), *getrẏwða* [*u* doubtful] (44ᵃ), *berẏpte* (85ᵇ) | E. *gẏt* (35ᵇ), *fẏr* (52ᵇ), *swẏþor* (58), *inngehẏde* (62ᵇ), *hẏre* 'hire' (67ᵇ), *forlẏst* (81ᵇ), *forbyhð* (90ᵃ), *gebẏgan* — margin *ibezen*, *cẏðan* (101ᵃ), *lẏt* (101ᵃ), *þẏ dde* (109ᵇ), *behẏddon* (111ᵃ), *twẏfealde* (125ᵃ) | F. *lẏflic* (28), *lutle* (28) | G. *gerẏme* (137ᵇ).

Diphthongs.

§ 14.

α) LWS. *ea* + *l*(*l*) > *a*: N. *alle, alre* | B. *walwurt* (100ᵃ) | C. *valleþ* (68ᵃ), *halfwaxen* (109ᵇ) | E. *schal* (16ᵃ), *alle* (59ᵃ). [Note: *healffrēon* > *heifren* (C 92).]

β) LWS. *ea* + *ld* > *o*: *itold* (C 8ᵃ), *tolde* (C 15ᵇ).

γ) LWS. *ea* + *lg* > *eæ*: *ieælgode* (F 181).

δ) LWS. *ea* + *x* > *a*: *halfwaxen* (C 109ᵇ), *waxende* (F 27).

ε) LWS. *ea* + *r*, *r* + cons. > *a*: *gearwe* > *ȝarwe* (B 98ᵇ).

ζ) LWS. *ea* > *e*: *scearu* > *scherren* (E 39ᵇ).

§ 15.

α) LWS. *ēa* > *e*: *hęafdes* (E 15ᵇ), *gęarlicum* (E 4ᵇ), *stęapan* (E 4ᵇ), *edmod* (F 375), *hēarra* > *herre* (G 14ᵇ), *vnherre* (G 14ᵇ), *refneslec* (B 81ᵃ).

β) LWS. *wēa-* > *wo*: *weagesiðe* > *wosiþe* (C 74ᵇ).

γ) LWS. *ēa* > *eæ*: *eæc* (N.).

§ 16.

α) LWS. *ĕo* > *e*: *werke* (E 50ᵃ), *healffrēon* > *heifren* (92ᵇ), *seke* (134ᵃ).

β) LWS. *eo* > *i*: *bęorhtnyss* (E 19ᵇ), *vihtares* (G 11ᵃ).

γ) LWS. *weo-* > *wu-*: *weorðode* > *wurðode* (C 7ᵃ).

δ) LWS. *eom* > *am* (passim).

§ 17.

α) LWS. *geō-* > *ȝu-*; *geogeleras* > *ȝuwelares* (C 54ª).

β) LWS. *ēo* > *i*: *sike* (C 53ᵇ). [*peonia* > *pionia* (B 92ᵇ)].

[Note the following interesting corrections: *hęǫ feola* (F 305), *dręǫcreft* (F 85ª) and *cęǫrcsocnum* (G 20ᵇ).]

§ 18.

α) LWS. *a* + *g* > *aw*: *vtlawes* (C 64ª), *lawe* (E 30ᵇ), *lawe* (F 335) etc.,
a + *g* > *ei*: *mageðe* > *meiðe* (B 83ᵇ).

β) LWS. *ā* + *g* > *ow*: *owene* (passim), *mowe* (G 14ᵇ), *vnmowe* (G 14ᵇ), *lowe* (G 14ª),
ā + *ht* > *ou*: *nout* (NEF.).

γ) LWS. *ăe* + *g* > *æi*: *mæidene* (N), *dæie* (N), *sæide* (C 7ª). [Note *mæ¡denes* (C 8ª, etc.).]
> *ei*: *seiden* (C 54ᵇ), *lei* (E 52ᵇ), *iseid* (E 92ª), *meies* (G 31ª).

LWS. *æ* + *g* > *ei*: *æghwar* (F 11b),
æ + *ht* > *ei*: *keihte* [< OE. **cæhte*] (E 53ª).

δ) LWS. *e* + *g* > *ei*: *iseienliche* (N), *vniseienliche* (N), *eisan* (C 64ᶜ), *weie* (E 15ᵇ), *breideð* (F 352), *weieð* (G 128ᵇ), *weibrode* (B 75ᵇ),
e + *h* or *ht* > *ei*: *asteih* (N), *iwreiht* (F 222),
> *æi*: *astæih* (N).

ε) Dial. OE. *ĕ* + *g* > *ei*: *deiȝen* (C 21ᵇ), *deide* (E 45ª). [Napier, OEL. 18.]
LWS. *ĕ*(*a*) + *g* > *ei*: *eien* (E 15ᵇ), *heie* (E 20ᵇ),
LWS. *ĕa* + *h*, *h* + cons. > *ei*: *forðmann* (E 38ᵇ), *welneih* (E 56ᵇ), *sleihð* (E 67ª), *eihte* (G 10ª).

ζ) *ĭ* + *g* > *i*: *sigelhweorfa* > *sielhweorfa* (B 88ᵇ); *grundeswilige* > *grundeswilie* (B 95ª), *ifig* > *iui* (B 102ª), *bigleofan* > *bileoue* (E 15ᵇ), *hefig* > *heui* (G 12ª), *iæbulied* (F 287), etc.,
LWS. *-ȳg-* > *iȝ*: *dyȝelan* (E 47ᵇ),
LWS. *ī* + *g* > *ei*: *lęige* (E 31ª), *leie* (E 50ª), etc.,
LWS. *ī* + *h* > *auh-* (OAng. *æh*): *lauhinde* (E 55ª).

η) *ŏ* + *ht* > *ou*: *iwrouht* (N), *þouhte* (C 98ª),
o + *g* > *ow*: *iþowen* < *gepogen* — substituted for *gepungen*.
[*wólice* > *wouhlice* F 154.]

ϑ) LWS. *ēa* + *w* > *ea*: *streaberie* (B 86ᵇ),
LWS. *ēa* + *w* > *ęw*: *ischowed* (E 23ᵃ),
LWS. *ĕow* > *eou*: *þeou* (E 30ᵇ),
LWS. *þrīwa* > *þrie* (E 38ᵇ), *tuwa* > *twia* (E 44ᵃ),
LWS. *ō* + *w* > *ouw*: *touwarde* (N).
[*strȳndon* > *straindon* (G 16ᵇ). See NED. s. v. *strain*[1].]

Consonants.

§ 19. *w*.

LWS. *-w* is lost in *streawbergan* > *streaberie* (B 86ᵇ), *so* (passim).

§ 20. *r*.

α) *r* is dropped in *spreritis* > *speritis* (B 111ᵇ) — but this is probably a blunder.

β) *r* is added in *oþþe* (G 83ᵃ, etc.).

§ 21. *n*.

-n added: *scearu* > *scherren* (E 39ᵇ), *brócmynte* > *brocminten* (B 104ᵃ).

§ 22. *m*.

-m > *-n*: *monnen* (N). This *-n* < *-m* is often dropped in dat. pl. (passim).

§ 23. *ng*.

LWS. *ńg* > *n̨g*: *bigen̨ge* (E 65ᵃ), *tihtin̨ge* (E 76b), *gretin̨ge* (E 76ᵃ).
nc > *ng*: *ipingþe* (F 397). [Cf. Sievers, *Ags. Gr.* § 215.] *clofþunce* > *clofþung* (B 79ᵃ).

§ 24. *c*.

α) LWS. *c* > *k*: *karse* (B 82ᵇ) | C. *açende* (1ᵃ), *weolkne* (68ᵃ), *smokiende* (92ᵇ), *folke* (111ᵃ), *tobrokene* (132ᵇ), *tobreke* (136ᵇ) | E. *swylçe* (15ᵇ), *açenned* (17ᵃ), *ælçon* (17ᵇ), *swylçe* (23ᵃ), *stiçelan* (28ᵃ), *mançinn* (30ᵃ), *drinçeras* (31ᵇ), *çyre* (35ᵃ), *muneças* (37ᵃ), *çeorlað* (37ᵃ), *swylçe* (37ᵃ), *liçige* (37ᵃ), *ioke* (37ᵇ), *Isaaçes* (38ᵃ), *gesiçelon* (38ᵇ), *werke* (50ᵃ), *keihte* (53ᵃ), *Françena* (53ᵇ), *stearçe* (56ᵃ), *çepað* (57ᵃ), *çempum* (57ᵃ), *tobrœçe* (57ᵇ), *bruçe* (59ᵇ), *beswiçen* (65ᵇ), *raçenteagum* (66ᵃ), *ælçes* (68ᵇ), *geedçennede* (69ᵇ), *cnuçigende* (77ᵇ), *beloçen* (86ᵇ), *çynerices* (88ᵃ), *çigende* (89ᵃ), *drunçenysse* (97ᵃ), *inçer* (97ᵇ), *wraçe* (97ᵇ),

ofliçige (99ª), *geliçie* (99ª), *ælçe* (103ª), *stiçian* (109ᵇ), *drinçe* (112ᵇ), *swylçe* (112ᵇ), *forçearf* (113ᵇ), *cwike* (114ª), *çynegum* (114ᵇ), *çene gefylçe* (115ᵇ), *þançiende* (116ª), *loçigende* (116)ᵇ, *hwylçere* (129ª), *swylçe* (130ᵇ), *laçe* (131ª), *çynehlaford* (134ᵇ), *kert* (136ª), *kertare* (136ª), *çynesetl* (137ᵇ), *çynescipe* (138ᵇ), *geswiçennysse* (138ᵇ) | G. *çynedom* (10ᵇ), *kinestol* (10ᵇ), *freça* (13ª), *wlançe* (18ᵇ), *maçian* (19ᵇ), *ðançigende* (17ª), *çægea* (37ª), *waçige* (42ᵇ), *wike* (57ª) | N. *akenned.*

β) LWS. *cc* > *ck*: *teldsticçena* (110ª), *docke* (B 30ᵇ).

§ 25.

α) LWS. *c* > *ch*: N. *wurchend, seienliche, vniseienliche, riche* (dat.), *eche* | B. *lechewurt* (110ª) | C. *benchen* (8ᵇ), *riche* (59ᵇ), *vestliche* (61ª), *speche* (97ª) | E. *riça* (15ᵇ), *efenec|e* (17ª), *ric|e* (19ᵇ), *ec|e* (22ᵇ), *c|epinge* (23ª), *wyrc|enne* (35ª), *gec|eose* (36ᵇ), *Myrc|ena* (38ᵇ), *swylc|e* (39ᵇ), *myc|el* (41ᵇ), *gesælilic|e* (41ᵇ), *teche* (51ª), *chele* (54ᵇ), *rec|eleasnyss* (62ᵇ), *rec|e* (64ª), *Ac|itofel* (66ᵇ), *eceli|ce* (67ª), *c|eape* (67ᵇ), *sandc|eosol* (69ª), *mynec|ene* (77ᵇ), *læc|as* (77ᵇ), *cyrcbræc|e* (92ᵇ), *godlæc|e* (97ª), *bepæc|enne* (100ª), *c|eorlfolce* (101ᵇ), *c|eorian* (102ᵇ), *c|eorung* (102ᵇ), *hysec|ild* (103ª), *swylc|e* (103ᵇ, 104ª), *rec|elsfæt* (105ª), *swylc|e* (106ᵇ), *C|yson* (109ᵇ, 110ᵇ), *childe* (112ª), *c|inban* (112ᵇ), *undeadlic|e* (115ᵇ), *spræc|e* (120ª), *c|eald* (123ª), *hwylc|es* (123ª), *c|eas* (131ᵇ), *c|eaflas* (131ᵇ), *reoc|endum* (132ᵇ), *ænlic|e* (137ª), *fæderlic|ere* (137ᵇ) | G. *c|eaflum* (11ᵇ), *wyrc|an* (13ᵇ), *c|yric|an* (27ª), *çyfese* (76ª), *dryncles* (83ª), *þunche* (156ª).

β) LWS. *c* > *hc*: *euerihc* (C 2ᵇ).

c > *g*: *dracentse* (B 80ᵇ) > *dragance.*

γ) LWS. *cc* > *cch*: *wrecche* (C 17ª), *bewicchen* (F 384).

§ 26. *g.*

α) LWS. *g* > *i*: *streawbergan* > *streaberie* (B 86ᵇ) | *dæges* (C 3ª) | E. *ægðer* (16ª), *begra* (18ª), *dæg* (28ᵇ), *dæge* (23ª), *forðig* (58ª), *mæg* (60ª),

eglað (80ª), *egesfullan* (96ª), *egeslice* (96ª), *Eglone* (109ª), *læg* (110ª), *fægnodon* (113ª), *weg* (121ª), *lorþeines* (E 2ᵇ).

[Note forms like *mæ|denes* (C 8ª), *mæ|dene* (E 19ᵇ), *mæ|denum* (E 108ª), *re|nscur* (E 23ª). (See E. Sokoll, *Altengl. Sprache* § 192.)]

β) $g > ȝ$: C. *ȝef* (5ᵇ), *iȝeorne* (20ª), *deiȝen* (21ᵇ), *ȝete* (21ᵇ) *hiȝeð* (41ᵇ), *ȝifð* (51ᵇ), *ȝuwelares* (54ª), *iȝeolden* (65ᵇ) | E. *ȝiue* (12ª), *geðyldige* (46ᵇ), *dyȝelan* (47ᵇ), *ibeȝen* (97ᵇ), *ageolugiað* (143ª) | F. *witega* (54), *ȝeong* (191), *Sigewulf* (301), *gesege* (362), *seġe* (388), *ġymmum* (393) | G. *ȝifð* (93ª) | The pronoun *ge* is very frequently altered to *ge* in the MSS.

γ) In all the MSS. *ge-* > *i-*. This is the most frequent alteration of all. Examples will be found throughout the Phonology.

δ) LWS. *ċġ* > *gg*: *siggeð* (N), *seggeð* (E 63ª), *leggie* (117ᵇ) — all with continental *g*.

LWS. *ċġ* > *g*: *rug* (E 20ª).

§ 27.

LWS. $g > w$: N. *halwen* | A. *mægen* (2ª) | C. *lage* (2ᵇ), *owene* (5ᵇ), *vtlawes* (14ᵇ), *magan* (15ᵇ), *forbuge* (16ª), *halgað* (18ª), *agen* (19ª), *bugan* (26ª), *heretogan* (39ª), *woroldhoge* (40ª), *forhogie* (42ᵇ), *sorga* (49ª), *gebugan* (53ª), *geogleras* (54ª) — with *ȝuwelares* in the margin —, *ipowen* (54ᵇ), *þeodloga* (55ª), *onhagie* (57ª), *childslawe* (64ª), *gnagað* (70ª), *hloge* (71ª), *unlaga* (73ᵇ), *gelogod* (83ª), *forlogene* (87ᵇ), *rihtlaga* (88ᵇ), *wedlogan* (89ᵇ), *beorgan* (89ᵇ), *dugeþe* (90ᵇ), *gebuge* (92ª), *gehalgode* (94ª), *oferhogie* (94ª), *besargian* (102ª), *atuge* (102ᵇ), *folgodon* (103ᵇ), *ofslagene* (109ᵇ), *forlugon* (124), *hagelstanum* (128ª) | D. *dugeðe* (40ᵇ), *onhagige* (48ᵇ), *woge* (121ª) | E. *magon* (12ᵇ), *oftogen* (12ª), *agenum* (passim), *halgan* (16ª), *agennyssa* (18ᵇ), *druweð* (19ᵇ), *mergen* (21ᵇ), *gebuge* (31ᵇ), *folgeras* (33ª), *dagum* (38ª), *flogon* (39ᵇ), *hogian* (41ᵇ), *begen* sic! (45ª), *geswogen* (57ª), *ofslagenum* (57ª), *hogodon* (63ª), *magum* (75ᵇ), *magas* (76ª), *burgon* (76ª), *atuge* (80ª), *halga* (86ᵇ), *gebogen* (99ª), *bugan* (100ᵇ),

genoge (102ᵇ), *burga* (103ᵃ), *heretogan* (103ᵇ), *begen* sic! (105ᵇ), *abugan* (115ᵇ), *dugende* (117ᵃ), *getogen* (128ᵃ), *gebeorgan* (129ᵇ), *wage* (134ᵇ), *forlugon* (134ᵇ), *ofslohge* (135ᵃ), *ageolugiað* (143ᵃ) | F. *halgene* (77), *halgode* (80), *tugon* (86ᵇ), *agen* (99), *onhagað* (105), *lagon* (113), *mage* (154), *margen* (237), *galgan* (284), *adrugod* sic! (318), *dugende* (337) with *duiende* in the margin, *mæge* (338), *oferhogeð* (384), *lawe* (335) | G. *folclage* (10ᵃ), *oferhoga* (11ᵇ), *eargian* (12ᵇ), *geborgen* (14ᵃ), *mowe* (14ᵇ), *vnmowe* (14ᵇ), *gebuge* (16ᵇ), *lage* (20ᵃ), *agon* (32ᵃ), *forlagon* (34ᵃ), *onhagige* (36ᵃ), *aluge* (40ᵃ), *morgen* (42ᵇ), *magon* (66ᵃ), *halgie* (90ᵃ), *forswelge* (99ᵃ), *hogode*

§ 28. *sc.*

α) LWS. *sc* > *sch*: *ischilde* (C 64ᵃ), *ischildeð* (64ᵃ), *schal* (E 16ᵃ), *scherren* (E 39ᵇ), *ischo* (E 70ᵃ), *fiscḫe* (E 102ᵇ), *iflæschomod* (N).

β) *sc* > *sk*: *Iudeiske* (E 21ᵇ), *Saracenisḳum* (E 115ᵇ), *Syriskan* (E 138ᵃ).

§ 29. *h.*

α) *h* is dropped in: E. *ḫlaf* (10ᵃ), *rug* (20ᵃ), *ḫlude* (30ᵃ), *ḫlafordas* (44ᵃ), *ḫleor* (52ᵃ), *euenḫlytta* (52ᵇ), *ḫrofe* (52ᵇ), *ḫreafe* (53ᵃ), *ḫreowlice* (54ᵇ), *lauhinde* (55ᵃ), *ḫlydað* (110ᵇ), *aḫreddon* (115ᵇ), *ḫrædlice* (131ᵇ), *ḫludor* (133ᵃ), *cyneḫlaford* (134ᵇ) | G. *ḫrædlice* (137ᵇ), *ḫrægl* (134), *nout* (NEF).

β) *h* added: *gearo* > *gearuh* (G 106ᵇ), *ḫungor* (G 134ᵇ), *midḫungre* (G 134ᵇ).

§ 30. *t.*

α) LWS. *t* > *c*: *solosete* > *solocece* (B 95ᵃ). [*ts* > *c*; *dracentse* > *dragance* (B 80ᵇ).]

-*t* is dropped in *æ(t)riht hond* (N).

-*t* is added in *hest* (passim) = OE. *hæs.*

§ 31. *d.*

There is a general tendency to level through the *ð*-forms in the verbs *cweðan* and *weorðan* and their compounds. Thus *d* is changed to *ð* in the following cases by putting a small curl through the top of the *d*: *gecweðen* (C 4ᵇ), *gewurðe* (C 63ᵇ), *forwurðan* (C 87ᵃ), *cwæðon* (C 88ᵇ), *gewordene* (C 90ᵃ), *wurðon* (C 113ᵇ), *cwæde* (C 126ᵃ) | *gecwæðene* (E 26ᵃ), *cwæðon*

(E 49ª), *wurdon* (E 52ª), *wurde* (E 57ᵇ), *cwœdon* (E 86ᵇ), *gecweden* (E 120ª), *cyddon* (E 134ᵇ). N has *iwurpen.*

d has also been altered to *ð* in: *unsiða* (C 88ᵇ), *byrdene* (C 138ª), *wurdwritares* (E 63ª), *fyrdinge* (E passim), *forwyrde.* Some of these latter appear to be mechanical alterations.

§ 32. *þ.*

α) The AN. spelling *wreððet* occurs in C 52ª.

β) The proper name *Loðes* > *Lotes* E 23ª.

γ) An inorganic *-ð* is added in *eftð* (N).

§ 33. *s.*

LWS. *s* > *r*: *isenum* > *irene* (C 62ª); *isenum* (E 39ᵇ).

s > *c*: *solosete* > *solocece* (B 95ª).

§ 34. *f.*

α) LWS. *f-* > *v-*: *valleð* (C 50ᵇ), *veol* (C 55ᵇ), *vestliche* (C 61ª), *vere* (C 123ª), *ivedde* (C 125ᵇ), *verde* (F 11), *vihtares* (G 11ª).

β) Medial *f* is written *v* passim. E. g. *bileoue* (E 15), *heui*, (G 12), *ileue* (N), *iui* (B 107ᵇ), etc.

§ 35.

α) A few new geminates occur: *istunttest* (G 156ᵇ), *godd re* (E 45ª), *hallfum* (D 1ᵇ), *scherren* (E 39ᵇ).

β) Gemination of *n* is dropped in *to witene* (E 59ᵇ).

§ 36.

Metathesis occurs in *iurnene* < *gerunnen* (C 116ᵇ), *kert, kertare* (E 136ª), *gewyrihtum* (G 24ª).

Less Accented Syllabes.

§ 37.

Comparatively little attention has been paid by the glossators to the vowels of the less accented syllabes. Where the glosses are written in full, the vowels of the inflections are generally levelled to *-e*. Alterations like the following are frequent in E: *lichamą, riçą* (15ᵇ), *clœnąn* (19ᵇ), and *lecgąð* (60ª), *creopęndąn* (5ᵇ).

§ 38.

α) *e* > *i* in *bę* prep. (E 5ᵇ etc.), *begange* (C 41ª) | E. *behyd* (7ᵇ), *behofiað* (15ᵇ), *begeat* (24ᵇ), *belocen* (26ª) and *nydbehefe* (G 158ª) [*woroldlęcan* (A 6ᵇ) is probably an Anglo-Saxon correction].

β) *-er- > -ar-*: *ȝuwelares* (C 54ª), *wurđwritares* (E 63ª), *kertare* (E 136ª), *vihtares* (G 4ª)

-werd > -ward: *forðwęrd* (C 9ª), *inwęrdre* (C 42ᵇ), etc.

γ) *-ende > -inde*: *deminde* (N), *creopęndan* (E 5ᵇ), *cumęnde* (E 27ᵇ), *lauhinde* (E 55ª), *byrnęnde* (E 55ª), *waxinde* (F 27), *slæpęnde* (G 83ª), *þeainde* (G 145ᵇ).

δ) *-el > -ul*: *cawel > cawul* (B 109ᵇ).

§ 39.

y > e: *bærnẏtte* (E 53ª) *ælmẏsdædum* (E 117ᵇ) *ufemẏston* (E 123ᵇ) *endlyfan* (G 94ᵇ), and in the suffix *-nyss* (passim).

§ 40. Svarabhakti.

ȝaruwe (B 98ð), *buruhð* (C 86ª), *suluh* (G 29ᵇ).

Accidence.

§ 41.

Where any alteration is made, *þ-* is generally substituted for *-s* in the article: *seo > þeo* (passim), *þa þa > þeo þe*.

§ 42.

Note: *synn*, nom. (E 121ᵇ), *męder*, dat. (E 60ª, G 87ᵇ), *brocminten* nom. (B 107), *scearu* neut. pl. > *scherren* (E 39ᵇ).

§ 43.

α) By far the commonest change in the pronouns in the alteration of *him* (dat. pl.) to *ham* — thus *hȧm*. It occurs in A, B, C, D, E, F and G. Other alterations like *hi* (n. pl.) > *heo, hire > heore* (F 102) are comparatively rare; but *hẏra* (gen. pl.) is fairly common.

β) *euerihc* replaces *gehwylc* (C 2ᵇ), *ei* replaces *hwa* (G 83) *ure æghwylcum > us alle* (C 63ᵇ), *ælcum > alle* (E 59ª), *ælc > ilc* (passim).

§ 44.

The most noteworthy alterations in the verb are:

α) The substitution of ununlauted and Anglian forms for West Saxon, particularly in the 3rd sing. pres. indic. Many examples will be found in the gloss list.

β) The levelling through of the *þ*-forms in verbs with grammatical change. See § 31.

γ) The substitution of *am* for *eom*, *beo* for *sy* and *beoð* for *synd(on)* in the substantive verb.

δ) *for-* > *mis-* in: *mis forhealdað* (C 85ᵃ), *mis fornydde* (C 85ᵇ). Cf. *forgyman* > *miswiten* (C 85ᵃ).

§ 45.

There are a few significant alterations in the prepositions:

α) 'fram' is replaced by 'of':

fram synnum aþwean > *of synnum* (D 194ᵇ)

fram mannum gemacode > *of mannum* (E 36ᵇ)

fram gode gesewene > *of gode* (G 140ᵇ)

fram eow > *of eow* (C 134ᵃ), *of fram þam ecum forwyrde* (C 135ᵇ)

of fram deaþe (C 135ᵇ), *of fram tweonunge* (C 173ᵇ), *of fram ... breostum* (142ᵇ).

β) 'wið' is replaced by 'to':

þingie ... wið God > *þingie ... to God* (G 83ᵃ)

'wið' > '*bi*': *bi wið þæs Hælendes*

γ) 'þurh' is replaced by 'for':

þurh godes gescyldnysse > *for godes gescyldnysse.*

δ) Note: *ān of ure i geferena* (E 15ᵇ).

§ 46.

oððe > *oððe*^{r} (passim), *oððe*^{þ}, *oððe*^{t}.

V.

Gloss List.

OE.	EME.
MS. A.	
speow (1ᵃ)	spedde
rationale (16ᵇ)	ueil
him	a him (*passim*)
MS. B.	
i gẽteala (4ᵃ)	wel
þa æfweardum (20ᵃ)	absente
Glosses to the Leechdoms, B ff. 68 seqq.	
wegbrædan (75ᵇ)	weibrode
fifleafan (76ᵇ), quinquefolium	fifleaue
Ðeos wyrt (77ᵃ)	(i. e.) beowurt
symfoniaca (78ᵃ)	hennebelle
uiperina (78ᵇ)	neddrewurt
ueneria (78ᵇ)	beowurt
leonfot (79ᵃ), pes leonis	leones fot
clofþunce (79ᵃ), scelerata	clofþung [*Alphita*, 189]
clufwyrt (79ᵇ), batracion	clofwurt
mugwyrt (79ᵇ), artemisia	mugwurt
docce (80ᵇ), lapatium	docke

OE.	EME.
dracentse (80^{b}), dracontea	dragance
ræfnesleac (81^{a}), satyrion	refneslec
feldwyrt (81^{a}), herba gentiana	feldwurt
smerowyrt (82^{a}), aristolochia	smeorewurt [*Alphita* 193]
cerse (82^{b}), nasturtium	karse (*twice*)
greatewyrt (83^{a}), hieribulbis	greatwurt
glofwyrt (83^{a}), apollinaris	clofwurt (*sic!*)
mageðe (83^{b}), camemelon	meiðe
heortclæfre (83^{b}), chamedris	heortcloure
wulfescamb (84^{a}), chameaeleae	wuluecomb
hænep (84^{a}), chamepithis	nepte [*Alph.* 28]
ræfnesfot (84^{b}), chamedafne	refnesfot
liðwyrt (84^{b}), ostriago	liðwurt
hæwenhydele (85^{b}) britanice	hæwenhydele
wudulectrix (85^{a}), lactuca siluatica	wudelestric
garclife (85^{b}), argimonia	gorfclif (*sic!*)
wudurofe (86^{a}), astularegia	wuderoua
wududocce (86^{a}), lapatium	wudedocce
streawbergan (86^{b}), fraga	streaberie
merscmealuwe (86^{b}), hibiscus	mercmealuwe (*sic!*) [*Alphita* 22]
glædene (87*^{a}), bulbiscillitici	gledene
attorlaðe (87*^{b}), gallicrus	atterloðe
harehúne (87*^{b}), prassion	horhune
wæterwirt (88^{b}), callitricum	waterwurt
syngrene (88^{b}) temolum	singrene
sigelhweorfa (88^{b}), æliotrophus	sielhweorfa
hymele (89^{a}), politricum	humele
wudurofe (89^{b}), malochimagria	wuderoue
hwytpopig (89^{b}), papauer	hwitpopi ['whatpopy', *Alph.*134]
halswyrt (90^{a}), narcisus	halswurt
brunewyrt (90^{a}), splenion	brunewurt
cneowholen (90^{b}), uicteriole	cneowholen
leporis pes (91^{b})	auence. [See *Alphita* 70. Cf. *Bart.*20:Gariofilata ... Anglice *auence.*]
æliotropion (92^{b})	eliotropion
peonia (92^{b})	pionia
brionia (93^{a})	wildenep (MS. mep)
scordean (93^{b})	wildegorlec [*Alphita* 176]
feltwyrt (94^{a}), uerbascum	feldwurt, filtrum terre
heraclean (94^{b})	heracleam
solosete (95^{a}), solatæ	solocece
grundeswilige (95^{a}), senecio	grundeswilie
filix (95^{b})	fearn
glædene (96^{a}), gladiolum	gledene
feldmoru (96^{b}), pastinace	feldmore
euorfearn (97^{a}), radiolum	euerfearn
wnducearuilla (97^{b}), sparagiagrestis	wudecearuilla
gearwe (98^{b}), millefolium	ȝaruwe

OE.	EME.
mentastrum (99ᵇ),	horsminte
wealwyrt (100ᵃ),	ebulum walwurt. [See *Alphita s. v.* cameactis . . . anglice wellewort uel walwort]
sperewyrt (101ᵇ), hinnula campana	sperewurt
eorðifig (102ᵃ), hedera nigra	eorðiui
spalangiones (102ᵇ) [φαλάγγια]	spalóngion
brócmynte (104ᵃ), sisimbrium	brócminten
wuduþistel (105ᵃ), carduus siluaticus	wudeðistel
giðcorn (105ᵇ), lacterides	guðcorn
rudan (106ᵇ), ruta montana	ruta (Lat.)
mystel (107ᵃ), ocimum	mistel
merce (107ᵇ) appium	merc
ifig (107ᵇ), crysocantes	iui
dyle (108ᵃ), anetum	dile
liðwyrt (109ᵃ), crifion	liðwurt
halswyrt (109ᵃ), sinfitum album	halswurt
cawel (109ᵇ), brasica siluatica	wilde cawul
nædderwyrt (109ᵇ), basilica	neddrewurt
læcewyrt (110*ᵃ), (lichanis stefanice)	lechewurt
abrotanum (110*ᵇ)	suðerwude
spreritis (111ᵇ)	speritis (*sic!*)
tunsingwyrt (112ᵃ), elleborum album [eac sume men wedeberge hatað]	
elueþunge tunsingwurt	
beowyrt (115ᵇ), acanton	beowurt
banwyrt (118ᵇ), uiolam	banwurt

OE.	EME.
[Note 1. *Alphita* = Alphita. Edited by J. L. G. Mowat, 1887; *Bart.* = *Sinonoma Bartholomei*, Edited Mowat, 1882.	
2. Cockayne's text is printed from MS. Cotton Vitellius c. iii.	
3. Cf. Napier, *Old English Glosses* 229—30.]	

MS. C.

witodlice (2ᵇ)	soðliche
gehwylc (2ᵇ)	euerihc
hyrde (5ᵃ)	hærsumede
mæra (7ᵃ)	muchel
selost (7ᵇ)	best
áá (7ᵇ)	æure
duguðe (7ᵇ)	men
forworhte (7ᵇ)	forgulte
fruman (8ᵃ)	frumðe
ꝛæð (9ᵃ)	riht
forræde (9ᵇ)	fordemde
geleanod (10ᵃ)	ȝeolden
edlean (10ᵇ)	mede
georne (10ᵇ)	wel
wites (10ᵇ)	pine
wurde (12ᵃ)	was
ġehwyrfde (12ᵃ)	turnde
adreah (14ᵃ)	dude
areccan (14ᵃ)	tellen
scaþan (14ᵇ)	vtlawas
edleane (15ᵃ)	mede
rehte (15ᵇ)	tolde
andgytes (16ᵃ)	wit
gẏme (16ᵇ)	wite
earma (17ᵃ)	wrecche
hrædest (18ᵃ)	sonest
orðað (18ᵇ)	bloweð
ġeðafiað (20ᵃ)	þolieð
wærlice (20ᵃ)	i-ȝeorne
forweorðan (21ᵇ)	deiȝen
beläþað (25ᵃ)	beloþeþ
wurdon (26ᵇ)	weren
talað (29ᵃ)	demeð
restedæg (39ᵃ)	*uel* sunnan-
blasphemiam (40ᵇ)	hyrwnesse
þicge (41ᵃ)	ete
acofstlice efstað (41ᵇ)	swuðe hiȝeð

OE.	EME.
scaþiende (41ᵇ)	stelinde
tealte (45ᵃ)	false
abelgað (50ᵃ)	wreððet, teoneð
þearle (50ᵇ)	swuðe
hreosað (50ᵇ)	valleð
þearf (51ᵇ)	neod
ġeleanað (51ᵇ)	ȝifð
symle (52ᵇ)	euere
ġebrocað (53ᵃ)	makeð sike
drugan (54ᵃ)	þoleden
geoweleras (54ᵃ)	ȝuwelares
agunnon (54ᵇ)	ferden
leton (54ᵇ)	seiden
geþungen (54ᵇ)	iþowen
æt-nyhstan (54ᵇ)	last
ġehwurfe (55ᵃ)	turnde
anum, ana (53ᵇ)	one, one
fæc (56ᵇ)	first
ġescyft (57ᵃ)	iset
þearflic (58ᵃ)	neodlic
fór (58ᵇ)	eode
gal (59ᵇ)	lechur
ġehwylc (61ᵃ)	æurice
anrædlice (61ᵃ)	vestliche
ongytan (61ᵃ)	understonden
bebodu (61ᵇ)	heste
isenum (62ᵃ)	irene
gyman (63ᵃ)	seken
ure æghwylcum (63ᵇ)	us alle
singal (63ᵇ)	æure
areccan (63ᵇ)	tellen
ðeodscaðan (64ᵃ)	vtlawes
gebeorge (64ᵃ)	ischilde
bearnmyrðran (64ᵃ)	childslawen
ġehealden (65ᵇ)	iwust
smeage (65ᵇ)	þenche
ġeleanodon (65ᵇ)	iȝeolden
anrædne (66ᵃ)	feste
hiht (66ᵃ)	hope
ġefremedon (67ᵃ)	duden, iwrouhten
upheofon (68ᵃ)	weolkne
ahreosaþ (68ᵃ)	valleþ
drihst (69ᵃ)	þolest
slitað (70ᵃ)	biteð
wen is (70ᵇ)	drede
forbugan (73ᵇ)	fleon

OE.	EME.
gomum ... deaþes (74ᵃ)	muþe
weagesiþum (74ᵇ)	wosiþe
ġeleanod (80ᵃ)	iȝeolden, iȝolden
fæce (80ᵃ)	time
egsan (80ᵃ)	deaðe
egeslic (80ᵃ)	ferlic
bebead (81ᵃ)	het
forgyman (84ᵇ)	miswiten
forhealdað (85ᵇ)	mis-
fornydde (85ᵃ)	mis fornydde
hreowe (36ᵃ)	cruel
tealte (86ᵃ)	feble
bearh (86ᵃ)	buruhð
æbere apostatan (89ᵇ)	abroþene
here (90ᵃ)	ferd
hreocendum (92ᵇ)	smokiende
healffreon (92ᵇ)	heifren
lustlicor (93ᵃ)	bliþelucer
brucan (93ᵃ)	eten
ġereorde (97ᵃ)	speche
ġeðeode (98ᵃ)	speche
smeaungum (98ᵃ)	þouhte
ġetrymmað (98ᵃ)	festneþ
costnunga (98ᵃ)	fondunge
to bealowe geþiged (98ᵇ)	(to) deaðe ieten
ġeþincðe (99ᵇ)	mede
ġewiten (wæs) (103ᵃ)	dead
alogen (105ᵇ)	fals
hraðe (108ᵃ)	sone
samweaxen (109ᵇ)	halfwaxen
ansunde (109ᵇ)	ihale
adrugon (111ᵃ)	ledden
werodum (111ᵃ)	folke
betelle (111ᵇ)	werie
untrum (111ᵇ)	seoc
witena (113ᵃ)	pine
smeagað (113ᵃ)	weneþ
cwale (116ᵃ)	deaþe
geþincðe (124ᵃ)	excellencie (*Lat.*)
cyðere (125ᵃ)	martir
areccanne (125ᵃ)	tellen
race (125ᵃ)	tale

OE.	EME.
bigleofon (125[b])	fode
gereordode (125[b])	iuedde
æ̀ (125[b])	lawe
forsædon (127[a])	fordemdon
slege (128[a])	deaðe
ácwæle (131[b])	deide
untruman (132[b])	sike
tocwysde (132[b])	tobrokene
gėfeg (132)	ȝiunge (*Lat.*)
eardodon (133[a])	wunedun
landare (133[b])	landore, substantia terrena
untruman (134[a])	seke
efne (134[a])	lo
fram eow (134[a])	of (eow)
fram þam ecum forwyrde (135[b])	of, etc.
fram deaþe (135[b])	of deaþe
oneardiað (137[a])	wunieð
fram tweonunge (137[b])	of tweonunge
eode wið þæs Hælendes (138[a])	eode bi, etc.
to rædlic (141[a])	to sone
ferode (142[a])	ledde
fram moderlicum breostum (142[b])	of, etc.
hriþode (143[a])	þrohode, þrowede (*marg.*)
to sceatte (144[a])	mede

MS. D.

sceatn*m* (1[b])	hallfu*m*
yrre (8[b])	wreððe
wigliað (13[b])	wiccheð
forbodenan bigleofan (22[a])	eppel
fram synnum aþwean (196[b])	of, etc.

MS. E.

ætes (1[a])	metes
lareowas (2[b])	lorþeines
fnæst (3[a])	eðme
rodere (3[a])	weolcne
hweowel (3[b])	hweol
gehet (3[b])	cleopede

OE.	EME.
eastron (4[b])	ester
flaxfote (5[a])	holuofete
fylð (5[a])	falleð
synd (*passim*)	beoð
þeode (5[a])	londe
fiðerfote (5[b])	cloffote
wighusum (5[b])	castel
gegadum (6[a])	cumpanie
wite (6[a])	pine
stede (*passim*)	stude
si (*passim*)	beo
sylle (12[a])	ȝiue
tintregan (14[a])	wo
gerade (14[b])	iwise
na (15[a])	nout
na (15[a])	non
ure geferena (15[b])	of ure etc.
geþafian (17[b])	iþole
oððe (19[a])	oððe
drigð (19[b])	druweð
totwæmede (19[b])	todelede
oneardað (20[b])	wuneð
geæmtegod (21[b])	geæmtegod
tuwa (22[b])	twiȝe
á (23[a])	euer
æteowed (23[a])	ischawed
lareow (30[b])	lorþeau
æ (30[b])	lawe
gedwæsmen (32[b])	fol
eunuchi (36[b])	igeldede
gėhældon hi sylfe	bilimeden
iuce (37[b])	ioke
þriwa (38[b])	þrie
forð-mann (38[b])	hei-
efne (39[a])	lo
stafum (39[a])	lettres
scearu (39[b])	scherren
wanode (40[a])	gronode
tuwa (44[a])	twia
gėwat (45[a])	deide
geseguen (*sic!*) (48[a])	seien
swiðran (48[a])	riht
onældest (50[a])	tendest
gėwyhtum (50[a])	werke
gėstande (51[a])	teche
syngiendu*m* (51[a])	sunfule

OE.	EME.
weoroda, (51[a])	ferde
werode (51[a])	cu*m*panie
reaf (52[b])	robe
sæle (52[b])	time
gelæhte (52[b])	keihte (*cf.* becæ-can, *Ælfric's Glossary*)
cyle (54[b])	chele
scegdon (55[a])	re*m*den
steam (55[a])	stunc
þurh gescyldnysse (53[d])	for, etc.
toði (56[a])	forði
hæftnung (51[b])	bindung
siþedon (58[b])	wenden
ælcum (59[a])	alle ðed
forsmored (60[a])	forsmored
fehð (60[b])	nimeð
adyt (67[a])	sleihð
gescy (70[a])	ischo
stÿrð (71[a])	stereð
gecyd (92[a])	iseid
gebÿ[w]gan (97[b])	ibeðen
getelde (105[b])	pauilun
hiwum (105[b])	hinen
gærstapan (111[a])	-hoppen
broc (111[a])	burne
hefelþrædas (113[b])	heuelþredes
swerum (114[a])	piler
gefylce (115[b])	gefylce
licge (117[b])	leggie
cwelað (117[b])	deieð
awyrpð (118[b])	awyrpð
acenned (129[b])	nee
beran (132[a])	beore
hawian (134[a])	loken
focan (134[a])	kake
cræt (136[a])	kert
crætwisa (136[a])	kertare
ful recene (142[b])	noble

MS. F.

þreade (2)	blamed
þreatum (11)	verde
drohtnunge (26)	liucuþe (leouenaþ?)
þeonda (27)	waxinde
hwene (29)	lutle
ne magon ongean hi (35),	ne iswiþrieð
fylmene (58)	scwame = *Lat.* squame
repað (61)	repe
wynsumestan (102)	murie
onlociendu*m* (111)	waite
rehte (181)	seide
færeld (206)	3eong
marmanstán (223)	marbre
dwelige (265)	dwalie
swuran (274)	þrot
tintegrum (281)	pine
oððe (283)	oððe
heo feola (305)	hu
æ (335)	lawe
leasbrædnesse (352)	breideð hi*m* leas
geþyldig (375)	edmod, buhsu*m*
nime (379)	vnderfo
bedydrian (384)	bewicchen

Glosses written on fly leaf p. 397 of F.

ceac	vrceus
tihst	hortaris
possibilia	acumendlice
iþingþe	me*r*itum
modestum	idefe
reficientes	remiende
færeld	progressum

On p. 398 is written:
'ic am nout for þisse þinge wo'.

MS. G.

ælc (10[b])	ilc
s(t)ent (10[b])	stont
wigmen (11[a])	vihtares
clumiað (11[b])	heleð
swær (12[a])	heui
sceaþa (12[a])	þeof
heanran (14[b])	vnherre
oððon (15[a])	oððon (*twice*)
mid yfelan holan (18[a])	hol̊an (*Cf.* hél)
stryndan (18[a])	straindon

OE.	EME.
eced (28[a])	eisil
oft (28[b])	fruit
belean (30[a])	forbeodan
fadige (30[b])	lede
misfadige (30[b])	-let
magum (31[a])	meies
edlean (33[b])	mede
borh (35[a])	plegges (*continental* g)
wage (40[a])	balaunce
sy þe wuldor (43[b])	beo ðe glorie
sacu (56[a])	strif
wucstemne (57[a])	wike
efen (58[a])	lo
syndon (67[a])	beoð
facen (69[a])	*dolo*, fraud
oððe (83[a])	oððe[r]
gyf hwa (83[a])	ei
þingie him georne wið god (83[a])	to god
wildeorum (84[b])	wil[de]deorum

OE.	EME.
sceaþan (87[b])	þeoues
þicgean (92[a])	eten
þigeð (93[a])	ȝifþ
gehat (94[a])	vou
feoð (95[b])	hateð
ðreo æfesteno (97[b])	æfestes
mangere (106[b])	marchaunt
be sóne (114[a])	lowe
hrægl (114[b])	cloþ
iuc (128[b])	ioc
egsan (137[a])	ece deað
gehendre	ner
from gode gesewene (140[b])	of gode
(Iohannes)	baptistre (149[a])
fór (149[b])	eode
cempan (151[a])	þen
ac is wen (151[a])	ic wene
gehiwie (156[a])	þunche, *fingat*
gestentst (156[b])	istunttest
fulfremedlice	altogedere

SOUTHAMPTON. S. J. CRAWFORD.

TEXTUAL NOTES ON THE YORK OLD TESTAMENT PLAYS.

The text of the York Mystery Plays has been more thoroughly examined than that of any other English Mystery Cycle and numerous emendations have been offered ever since Miss Smith's edition of the plays came out in 1885. Zupitza (Z.) in *Deutsche Literaturzeitung* 6. 1304 ff., and Hall (Hl.) in *Englische Studien* 9. 448 ff., suggested various corrections in the course of their reviews of Miss Smith's edition. Herttrich (Hr.) came next with an entire chapter of text-criticism in his dissertation, *Studien zu den York Plays.* Others followed: Holthausen (H.), with contributions to *Herrig's Archiv* 85. 411 ff., *Philologische Studien, Festschrift für E. Sievers.* pp. 30 ff., *Anglia* 21. 411 ff., *Englische Studien* 41. 380 ff.; Kölbing (K.), with papers in *Englische Studien* 16. 279 ff., 20. 179 ff.; Coblentz (C.), with an article on rime-emendations in *Modern Language Notes* 10. 776 ff.; Luick, with a few notes in *Anglia* 22. 388 ff. In collections like Pollard's *English Miracle Plays,* Manly's *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama,* Hemingway's *English Nativity Plays* and Cook's *Middle English Reader* are found further suggestions relating to the particular plays represented in them.

In a recent paper in the *Modern Language Review* 21. 427 ff., the present writer included a few notes on the York Plays. In the following pages a further contribution to the text-criticism of this cycle is ventured upon. What is attempted is, on the one hand, emendation of seemingly corrupt readings and, on the other, justification of the present text against certain emendations suggested by others. I have confined myself for the present to the Old Testament group.

2. 14. Both alliteration and the authority of 10. 26b are against K.'s suggestion[1]) to read "thynges" for "doynges".

2. 17. K.[2]) would read "worthlukest" for "worthely" on the strength of the marginal commentary; but the marginal commentary is Miss Smith's and often misleading. See e. g. the third note on this page and that on 36. 45 ff. As for "worthely", cf. *Towneley* 6. 184.

2. 26. K[3]) proposes deleting both "erthe" and the second "be"; H.[4]) suggests reading "Whilke exile sall be now and bere all at ones". Surely this is too drastic. Would it not do if we simply read: "Whilke Ile sall be erthe. Now all be at ones"? This seems to be borne out by "þis hegheste be heven" of the next line.

2. 36—8. K.[5]) finding the transition from "þe" to "ȝhour" otherwise inexplicable, imagines that God addresses the beginning of the speech to Lucifer alone and then, although a stage-direction to that effect is wanting, to the assembled angels. Accordingly he would read the "þe" of l. 37 as "ȝou", in order to divide the address equally between Lucifer and the angels. But though K. cites 3. 64 in support of his view that the speech is to be understood as two separate addresses, his assumption is unnecessary. The variation between "þe" and "ȝhour" does not of itself imply a change from the singular to the plural. The "thou" and "you" forms are sometimes indiscriminately used in the singular; see e. g. 5. 119—20; 20. 53—69, etc.

3. 50. "Brighthode" beside the rime-warranted "brighte" seems to K.[6]) hardly supportable, but such repetitions are common in this play; cf. ll. 28, 59, 138, and see l. 68.

3. 66. It need hardly be said that "forme" here = "form, appearance, figure," and not "chiefest" as Miss Smith, in her Glossary, suggests taking it.

5. 100. Perhaps we should read "þat are was so lighte".

5. 116—7. L. 116 is of three beats, instead of four, and l. 117 of four instead of three. But how is this to be remedied? The bringing over of "lurdans" from l. 117 to l. 116 is suggested.

---

[1]) *Engl. Stud.* 20. 180. [2]) *Ibid.* [3]) *Ibid.*
[4]) *Anglia* 21. 443. [5]) *Engl. Stud.* 20. 180. [6]) *Ibid.*

5.120. Hl.[1]) is right in placing (!) after „We", but "lurdans" should moreover, I suggest, be "lurdane", as in l. 115. The obscurity referred to by K.[2]) would then disappear, "lat loke" being = "look" or, more freely, "here you are".

6.124f. K.[3]) suggests a full stop after "brente" (l. 123) and reads ll. 124f. as:

> "Thi rightwysnes redes to rewarde on rowe
> Ilke warke eftyr it is wroghte."

I prefer to read l. 125 as:

> "Ilke warke eftyr his wroghte."

For "eftyr his wroghte" = "according to its deserts", see *Stratmann* s. v. "wurht" and the quotation from *Ormulum* l. 8240. As to the scribe's "is" for "his", see 9.25a, 12.62a, for the converse "his" for "is".

7.151. K.'s[4]) "þan" for "þat" is not needed.

7.154. The line runs better without "euen".

8.8a. For "on soght" read "onsoght" or "on-soght" (= vnsoght); cf. 103.44.

8.9a. Neither Hr.'s[5]) "may þai neuer amende" nor H.s[6]) "þai neuer may amende is necessary. C.'s[7]) "amend" suffices. He compares 46.22, 353.128. See also 13.77a, 14.3, 4 45.8, etc.

10.27a. There is no need to read, with K.,[8]) "assigne" for "asse-say" (= assay).

10.29a. K.[9]) would read "Go ye" for "Gose", but no such change is needed, either metrically or grammatically. Trochaic lines are common in this play, and for "Gose" cf. 46.49.

10.33b, 34a. To read "Full buxsumly" and "al othyr" in these lines (as K.[10]) does) purely from considerations of metre is unjustifiable. For the trochaic rhythm see the note on 10.29a and cf. ll. 35a, 42a, 46a, etc.

10.37b, 38a. The comma should be removed from after "sede" to after "mater".

---

[1]) *Ibid.* 9, 450.
[2]) *Ibid.* 16.279.
[3]) *Ibid.*
[4]) *Ibid.* 20.181.
[5]) *Op. cit.* p. 21.
[6]) *Anglia* 21.444.
[7]) *Mod. Lang. Notes* 10.78.
[8]) *Engl. Stud.* 20.181.
[9]) *Ibid.*
[10]) *Ibid.*

11. 51a. I arrived independently at H.'s "furth er fun"[1]) for "further sun", which must indeed be prefered to Hl.'s "furthest run"[2]). For the rime with „son", cf. 188. 98 : 100.

11. 54b. K.[3]) would omit "þe"; but this is going too far in the search for metrical perfection.

11. 57a. K.s[4]) "ȝe, son and mone . . ." cannot be accepted. For vocatives preceded by the definite article, see Kellner's *Syntax* § 223. Cf. also 7. 156, 30. 18, 35. 8, 50, 166.

12. 59b. Delete the comma after "cuntre".

14. 6. Should we read "gates" for "courses"?

14. 7. Perhaps "it" has dropped out after "moon". Cf. 27. 158, 32. 113, etc.

15. 35. Place a comma after "erthe".

16. 58. For "broode" read "brade" to r. w. "made". Cf. *Cursor Mundi* ll. 93 : 94.

16. 66f. Read "whore" to r. w. "more" in l. 68 (cf. 12. 72), or "whare" to r. w. "mare" (cf. 26. 136). Has an "it" dropped out before "ay" in l. 67?

18. 11ff. H.[5]) is right in his criticism of K.'s[6]) emendations in these lines. I accept his interpretation of "lyvyng" as "food, victuals", but I suggest that the lines be read as under:

"At your wyll here shall ye haue
Lyvyng, for to ete or saue,
Fyshe, fewle or fee;
And for to take at your owen wyll
All other creatours also there-tyll,
Your sugettes shall they bee."

19. 43. Omit "both".

21. 86—7. H.[7]) suggests reading:

"For-why it is knowyng
Bothe of good and yll".

But "knowyng" would be a present participle and would have to be "knowande". We must, I think, read l. 86 as "For-why it is of knowyng (or "connyng")". Cf. *Ludus Coventriae* (E. E. T. S.) 2. 38, 20. 120.

23. 24. K.[8]) finds "lowde" meaningless and so suggests "fowle". But "lowde" is an alliterative combination: cf. 264. 273.

---

[1]) *Archiv* 85. 411. [2]) *Engl. Stud.* 9. 450. [3]) *Ibid.* 20. 181.
[4]) *Ibid.* [5]) *Engl. Stud.* 41, 380. [6]) *Ibid.* 20. 181.
[7]) *Archiv* 85. 412. [8]) *Engl. Stud.* 20. 183.

23. 35. There is no need to insert "it" before "by", as K.[1]) does.

23. 42. Why should the "Take" be changed, after K.[2]), to "Nim"? Cf. 98. 144.

24. 63. Read "lathe" to r. w. "wathe".

26. 115. A comma, not a full stop, is required after "me".

26. 124, Miss Smith in her Glossary explains this "lete" as "let, permit". K.[3]) would read "leste". But "lete" here = "think, judge, esteem", and, like "leve" (= "believe") and "lere", is used in combination with "at", "on", or "upon" to govern "lore". Cf. *Cursor Mundi* l. 15614 ("To leten on his lare") and *English Metrical Homilies* (Small) p. 66 ("That wyll noght lete at Cristes lare").

27. 140—1. Place a (?) after "longe" and remove the comma after "werke".

27. 145. Should "þei" be "þe"?

27. 158. K.'s[4]) change to "And erthe thy sustynaunce shalle be" is unnecessary; "sustynaunce", like "malysonne" in l. 153, is to be pronounced as a disyllable.

30. 18. K.[5]) reads "ȝhe" for "the", but see my note on 11. 7a.

30. 41—2. Read "wrought!" and "brought!".

30. 47. Something stronger than a comma is required after "folde".

32. 93. Read "sa welaway for [?this] harde peyne!"

32. 113. K.'s[6]) "The" for "This" is unnecessary. See the quotations from Wycliff and *Launcelot* in *N. E. D.* s. v. Earth 9,

33. 127. K.'s[7]) "saddest" for "sadde" is unacceptable.

33. 131. Read "euer-ilke" for "euery-ilke", or perhaps simply "ilke".

33. 135. The "sore" seems to bear out "knyth" (with the meaning given by Miss Smith in her Glossary) against Z.'s[8]) "thynk". Cf. also 31. 62.

34. 161—2. H.[9]) rejects as hypermetrical the "gladde" of l. 161 which he reads as "On grounde mon I now ever gange". This cannot be accepted: for one thing, "gladde"

---

[1]) *Ibid.* [2]) *Ibid.* [3]) *Ibid.*
[4]) *Ibid.* [5]) *Ibid.* [6]) *Ibid.*
[7]) *Ibid.* [8]) *Deutsche Literaturzeitung* 6. 1304.
[9]) *Anglia* 21. 444.

does not overload the line; for another thing, the entire line as it stands is a repetition of 32. 85. The lines, as we have them, can indeed be defended as containing a natural ellipsis — "[But ever] withouten glee" —; otherwise, the simplest change would be to place a semicolon or full stop after "gange" and a comma after "glee".

34. 163—4. If these lines must be filled out with two syllables each, I would read l. 163 as "Withouten glee then will I ga", rather than with H.[1]): "Withouten glee I euer ga"; for cf. "will me sla", "will I ta", of ll. 164, 165. And for the same reason I would, in l. 164, insert a "sertes" or "surely" or the like, not after "me", as H.[2]) does, but after "sorrowe". But, after all, the text here is best left alone.

34. 165. For "tree" read "treie" (= affliction; O.E. „trega").

35. 16. Delete the comma after "tyde" and place one after "ordurs".

36. 29. K.[3]) removes the full stop after "full trew" and takes the phrase with what follows. I think the present arrangement is better.

36. 47. Neither sense nor metre is improved by K.'s[4]) "Goo, I iape þe,", the meaning of the words, as they stand, being "Go make a fool of yourself".

37. 62. I suspect "se" should be "fe" (= a tribute or offering to a superior. See *N.E.D.* s. v. Fee sb.[2] I 6).

38. 88. Miss Smith in her marginal note to this passage remarks, "Cain hits the angel", and in this commentary she is followed by Miss Bates[5]), Crowley* and Gayley[6]). This is entirely gratuitous; the text tells us simply that Cain retaliates with a curse for a curse, the "that" referring only to the "maledictio" of l. 87 and the "on thy crowne" implying no more than the same phrase in l. 92.

38 92. Read "evyn on thy crowne" as in l. 88?

40. 4—6. I agree with K.[7]) in his punctuation of these lines except that instead of reading a full stop after "begane",

---

[1]) *Archiv* 85. 412. [2]) *Ibid; Anglia* 21. 444.
[3]) *Engl. Stud.* 20. 184. [4]) *Ibid.*
[5]) *English Religious Drama*, p. 95.
* *Character-Treatment in the Mediaeval Drama*, p. 75.
[6]) *Plays of our Forefathers*, p. 185.
[7]) *Engl. Stud.* 20. 184.

I would, considering the "Fyrst qwen" of l. 1, retain the comma of the text and just strengthen it with a dash. As for the suggested "Than" for "And" in l. 6, the reading of the MS is correct enough.

41.32. "And with þere wyffes" is indeed strange but may surely pass in M. E. the "And with" being equivalent to our "as also" or "together with". Hence H.'s[1]) "þere with þere wyffes" is, I think, unnecessary, while K.'s[2]) "With þere þre wyffes" is both unnecessary and incorrect, as four "wyffes" are meant.

41.38. K.[3]) thinks the line meaningless; he accordingly displaces "of" by "that", strikes out the comma after "small" and takes "grete and small" to mean "all details" (of "thy teyn"). H.[4]) agrees with him in deleting the comma but retains the "of" and changes "thy teyn" of l. 39 to "the teyn" so as to understand "the teyn of grete and small". But no change is needed in this line or in the next; "þi god of grete and small" is not meaningless, and, further, that there is no misreading here is shown by the occurrence of the very similar "my lord of all" in 144.216.

42.68. Read "the" or "thes" for "ther".

42.85. Read "grathe" for "grathely"?

42.87. K.[5]) prefixes "But" to the line. No addition is needed, and, in any case, the sense calls for "And" or "So", not "But".

43.110. Hl.[6]) is for omitting the second "þer", H.[7]) for reading "With þe bore þer". Why not accept Miss Smith's interpretation of "bowe" and read: "With þer (= "these"; see l. 109) þe bowe nowe . . ."?

43.111. However we interpret or alter the preceding line, we must, I think, drop "werke" in this line. For "þis I warand" cf. 71.54, and for the omission of "werke" cf. K.'s emendation of l. 115[8]). I further suspect that the missing line has dropped out after l. 104 and not after l. 111.

43.112. Read a comma, not a full stop, after "tente".

43.118. For "messages" read "message".

---

[1]) *Anglia* 21.444.
[2]) *Engl. Stud.* 20.185.
[3]) *Ibid.*
[4]) *Ibid.* 41.381.
[5]) *Ibid.* 20.185.
[6]) *Ibid.* 9.450.
[7]) *Archiv* 85.412.
[8]) *Engl. Stud.* 20.185.

44. 147. Miss Smith's marginal note is misleading. Here, as in 111. 275, "angris" = "troubles, affliction", and "hill", of course, is for "ill"; cf. "hill-will" in *Cursor Mundi* Cott. 7834.

45. 15 ff. H.[1]) suggests "whom me" for "who", but this would overload a line already long enough. All that is needed, I think, is a comma after "who" and another comma, not a full stop, after "spende" (l. 18). If we so punctuate the lines, "likes to neven" becomes a parenthetical expression (= "it is pleasing to note") of the type of "is not to layne" and the like; "who" becomes the subject of "gon lende" (l. 16), "ffader Lamech" going with "He prayed to god" (l. 19); and ll. 17—18 become a parenthesis giving point to the "þus" of l. 16.

46. 34 ff. Place a comma after "knewe" (l. 34), another (instead of the full stop) after "synne" (l. 36), and a third one after "for-sake" (l. 40).

47. 57. For the first (?) substitute a comma.

47. 66. K.[2]) is sure that the word was "Ye", not "We", but was it? The sense is not ill-served by "We" and the alliteration (to the eye at least) is better served by it than by "Ye". On the other hand. "Ye" will not do becauce the unregenerate Uxor always "thou's" everybody; she does indeed use "ye" twice in the play (ll. 142, 304), but then the change is indicative of the moral change that is coming, or has come, over her.

47. 71. K.[3]) strikes out "Fadir", but, if the line must be shortened, I would drop "nowe", for "Fadir" can hardly be dispensed with, indicating, as it does, the change of scene.

47. 77. K.[4]) rejects "þat"; I should omit "þe".

47. 78. H.[5]) reads "youre" for "toure". But might not "toure" be = "great, violent, excessive" (O.E. "tor". See *N.E.D.* s. v. Tor adj. 3b)? The meaning of "on toure deraye" would then be, "in (this) deuced confusion", or perhaps, "in violent disorder or haste", referring to the "faste" of l. 76. See also ll. 79, 110.

48. 94. For the comma at the end of the line read (!) or (?), and alter "wotte" to "watte" to r. w. "gatte" (l. 98).

---

[1]) *Archiv* 85. 412.
[2]) *Engl. Stud.* 20. 186.
[3]) *Ibid.*
[4]) *Ibid.*
[5]) *Archiv* 85. 412.

48. 99. To avoid a repetition of rimes, K.[1]) needlessly changes the common enough "What cheere?" to "What bere?". Cf. 19. 26 : 30 and *Towneley* 12. 109 : 110, 49. 275, 279, etc.

50. 169. I agree with K.[2]) in his criticism of H.'s emendation[3]), "Ja! lorde, þou late us noght be lorne". The comma after "bale" (l. 170) must, however, be transferred, with H., to the end of l. 169.

50. 172. Read a comma, not a full stop, after "hede".

51. 188. H.[4]) proposes "so" for "be"; I suggest "þor-be" (= thereby) for "For be".

51. 189. K.'s[5]) reading, "Lorde, þank to þe I love and lowte", makes too many changes in the original. Though "to" is not usually found in combination with "love and lowte", it is not unlikely that it was inserted here because of the metre and its fitness after "lowte" at least, if not after "love". However, if the "to" is to be regarded as an error, I suggest "lo!".

52. 221. K.'s[6]) "þat" for "He" is uncalled for.

52. 227. For "þerfore to" read "þer for to". Cf. 91. 392 ("þese" for "þe se") and 103. 14 ("longes all" for "longe sall").

52. 236, 237. Read a full stop after "be" and delete the comma after „þe".

53. 247, 251. Read "loke" and "woke" (cf. *Cursor Mundi* l. 2857) to r. w. "-soke", "toke".

57. 33. K.'s[7]) change of "But" to "þerfore" is unacceptable because, after all, unnecessary.

58. 70. K.[8]) inserts "erthely" before "thyng", but "ouer all thyng" is a common phrase — cf. *Towneley* 3. 63; *Chester* 35. 370 — and is best left alone.

58. 83, 84. Transpose the stops after "dight" and "seele".

59. 104. H.'s "ay"[9]) for "for" is unnecessary. For "awe ... for to", see *Mätzner* s. v. "aȝen" 2.

59. 115. H.'s[10]) change of "forth a" to "fro the" cannot be accepted. For cf. *Towneley* 44. 131, "weynd furth of towne".

---

[1]) *Engl. Stud.* 20. 186.
[2]) *Ibid.*
[3]) *Archiv* 85. 412.
[4]) *Ibid* 85. 413.
[5]) *Engl. Stud.* 20. 186.
[6]) *Ibid.*
[7]) *Ibid* 20. 187.
[8]) *Ibid.*
[9]) *Anglia* 21. 444.
[10]) *Archiv* 85. 413.

60. 138. K.[1]) would read "þis" for "his". That this is unnecessary is shown by 63. 238: "Ressayue thy sacrifice.' What is needed, however, is a comma, not a full stop, after "offerande" and the deletion of the comma after "almyghty" in l. 137.

61. 157. Something stronger than a comma is required after "saide".

62. 199. Should we, for "mornys", read "mornyg" (= "mournyng")? See *Poems of Laurence Minot* (Hall), vii 119, viii 2, and the footnote to iv, 43.

64. 252. The "thre words" of this line is an earlier instance of the indefinite use of "three" as "a few" than the earliest one quoted in *N.E.D.* under Three B I 2.

64. 253. For "fro this" H.[2]) reads "fro hens" and K.[3]) "fro this world". But no emendation is required: see *N.E.D.* s. v. This If.

65. 287. It would be a mistake to change the line, with K.[4]), to "I will beseke ȝou or ȝe smyte".

65. 292. Should the "to" be dropped?

65. 300. Enclose "lorde" within commas.

66. 313. A stronger stop than a comma is required after "here".

66. 329. Enclose "sone" within commas.

66. 336, 338, Punctuate with a colon or semicolon after "ware" and a comma after "spare".

70. 24.[5]) Read, as in T, "suld" for "sall".

70. 32. For "named" read "called" as in T.

71. 50. We should perhaps follow T in reading "faders" instead of "elders".

74. 99. Omit "ful"; cf. T.

74. 101. Is „yondir" wrongly brought over from l. 99? Are we to read as in T?

74. 102. The "ay" at least, if not "in like" (which read "inlike" or "in-like"; see *N.E.D.* s. v. Inlike), is misplaced; it should be after „And". Cf. T.

---

[1]) *Engl. Stud.* 20. 187. [2]) *Archiv* 85. 413.

[3]) *Engl. Stud.* 20. 187. [4]) *Ibid.*

[5]) Most of the emendations suggested in the rest of the article would be totally unjustifiable if the parallel Towneley Play of Pharao (T) did not furnish us with hints as to possible corruptions in our text.

75. 113. Read "Both" for "But"? Cf. *Sir Gawain and the Green Knight* (Tolkein-Gordon) l. 114 for a similar misreading of "bot" for "both".

75. 117 f. Insert "this" as in T; delete the comma after „Pharo" and place one after "faste" in l. 118.

76. 113. Read "be thou" as in T.

76. 144. Omit "take"; cf. T. and 74. 108.

77. 151. Read a comma, not a full stop, after "fande"

78. 174. Place a comma after the second "am".

79. 186. Omit "þere"?

80. 204. Read "all way" for all may"; cf. "evermore" in T.

82. 257. Both sense and metre require the dropping of "oure"; cf. T. and 428. 53.

84. 282. C.[1]) and Hr.[2]) would read, with T, "lykyng lang". But the York assonance may well be allowed to stand (cf. *Towneley* 225. 676 : 678 for the similar "hand : lang"), for in meaning "lykyng land" seems to be preferrable and is echoed in l. 362.

85. 288. Read "meet" to r. w. "heete" (l. 286).

85. 289. Read, as in T, "A! Lorde, . . ."

86. 304. Read "in to" for "in-to"; cf. 79. 186.

86. 316. Hr.[3]) regards the „Where it abides" of T as better than our „That whare it bettis" Is it? Cf. the "dryffe" of l. 315.

87. 321. Read a comma, not a semicolon, after "Jessen".

88. 343. Delete the comma after "durand".

89. 363. Add „But" before "Kyng". Cf. T.

91. 393. Read "youre" for "oure" as in T?

91. 395. Delete the comma after "blithe".

91. 401. Read, as in T, "Mahowne" to r. w. "boune" etc.

91. 404. Delete the comma after „dye".

91. 405, 406. Write as four lines.

---

[1]) *Mod. Lang. Notes* 10. 79. [2]) *Op. cit.*, p. 17. [3]) *Ibid.*

Allahabad (India). P. E. Dustoor.

THE INFLUENCE OF FOREIGN OPERA ON ENGLISH OPERATIC PLAYS OF THE RESTORATION PERIOD.

It is well known that for at least three decades before the introduction in 1705 of the Italian form of Opera, a kind of hybrid entertainment, generally known as Dramatic Opera[1]), had ministered to the taste of Restoration audiences for music and spectacle. In consequence of the inadequate attention paid to this type of drama, divergent views have been put forward on the question of its relation to contemporary foreign opera. Thus Sir A. W. Ward seems to imply that the characteristic features of what he terms the "English Opera" of the period are essentially exotic. Speaking of the successful introduction of Opera into France and the essays after this kind by Molière and by the elder as well as the younger Corneille, he says that "under the influence of these examples it found its way into English dramatic literature".[2]) On the other hand, the writer of the article on Opera (Classical) in Grove's *Dictionary of Music* states that English Opera was the "legitimate offspring" of the Masque.[3]) Professor Felix Schelling would seem to agree with this view only in so far as it may be applied to D'Avenant's early efforts:[4])

[1]) This term seems to have been first used by Dryden, who so describes his *King Arthur* on the Title Page of the text, 1692; it was apparently in regular use by 1740 (cf. Cibber's *Apology*, 1740, p. 57).

[2]) *History of English Dramatic Literature*, 1889, III, 322.

[3]) W. S. Rockstro (III, ed. 1907, p. 443). Professor Allardyce Nicoll, whilst indicating certain foreign influences, also emphasises the essentially English nature of Dramatic Opera. (*Restoration Drama*, p. 122 *et seq.*)

[4]) *Cambridge History of English Literature*, VIII, 134—135.

> The attribution of D' Avenant's experiments in musical drama to direct influences, either from Italy or from France, seems dubious, if not fanciful, if his previous experience as a writer of masques for the court of king Charles I is taken into account.

After tracing briefly the early development of Opera in France, Professor Schelling refers to the performance (in French) of Perrin and Cambert's *Ariane* (as reset by Grabut) at Drury Lane in January 1674. He then proceeds:

> English musicians now took up the writing of opera, Matthew Lock staging his *Psyche* in 1675 and Purcell, *Dido and Æneas*, his first opera, in 1680. Dryden's imitations of French opera, of which *Albion and Albanius*, 1685, is a typical example, came later; and so did the tasteless adaptations of earlier plays to operatic treatment, Shakespeare's *Tempest* and Fletcher's *Prophetesse*, for example, done to music, often of beauty and effectiveness, by the famous musician of his day, Henry Purcell.

A brief examination of the plays alluded to will reveal several types which exhibit foreign influence in various modes and degrees. D' Avenant's *Siege of Rhodes* (Part I, 1656) whilst in plot and characterisation marking a stage in the development of Heroic Drama and in this respect probably indebted to regular French Tragedy, shews clearly the influence of foreign Opera in the use of recitative music for the dialogue.[1]) Each Act is preceded by a prelude of instrumental music and is concluded by a choral song. It is noteworthy that dancing, which was the most characteristic feature of the Masque, is altogether lacking. The loose application of the term "Entry" to each of the Acts seems peculiar to D' Avenant; it doubtless owes its origin to the French *entrée de ballet*, signifying both the entrance and the performance of successive groups of dancers in the *ballet de cour* and in the *intermèdes* of plays and operas.[2])

D' Avenant's second venture in the field of Opera, *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658), resembles more closely

[1]) Recitative music had been employed very rarely in pre-Restoration Masques, the best known example being that set by Nicholas Lanier for Ben Jonson's *Lovers Made Men*, 1617. It has been suggested that the passages in *The Siege of Rhodes* written in heroic couplets were not sung (cf. Ward, *op. cit.*, 328—329); but examples of this kind of verse set to music may be found in Locke's setting for *Psyche*, 1675.

[2]) D' Avenant himself had used the term Entry in this sense for the antimasque dances in *Salmacida Spolia*, 1640.

the Court Masque owing to the prominence given to song and dance. The piece is divided into six Entries, each of which, preluded by instrumental music, consists of a speech in rime probably declaimed in a recitative manner, followed by a song and a dance. The acrobatic feats of the Priest's Attendant who performs at the end of each speech, and the dances of the first and last Entries, may be regarded as survivals of the antimasque dances of the Court Masque. In *The History of Sir Francis Drake* (1659) D' Avenant introduces dialogue instead of the single speech and gives less prominence to song and dance; the story, however, is still intended to be sung or declaimed in recitative. In general structure both plays recall the French *ballet mélodramatique* rather than the English Court Masque.

The scenic decorations of D' Avenant's earlier operatic plays consist of little more than painted representations in perspective. There is no attempt to emulate the elaborate spectacular drama of the French stage, as exemplified in Corneille's *Andromède*[1]) (1648). It would appear indeed that D'Avenant's aim was not to introduce a foreign type of musical drama, but to prepare the way for regular heroic plays. It is significant that after the theatres had opened, the second part of *The Siege of Rhodes*, first performed at Lincoln's Inn Fields, 15 October, 1661, was repeated far more frequently than the First Part.[2]) This sequel is a regular heroic play with no songs, choruses or dances; although it is possible that the dialogue was declaimed in a kind of chant.

From the passage above quoted it would seem that Professor Schelling regards *Psyche* as a new type of operatic play on the English stage directly imitative of French Opera. It can be shewn, however, that the essential characteristics of this piece developed naturally from earlier native types of drama. An early prototype may be seen in *The Araygnement of Paris* (1584) of George Peele, which, although probably

---

[1]) Dr. J. W. Tupper indicates a minor parallel to this play in the use of the chorus (edition of D' Avenant, *Belles Lettres* series, p. xl).

[2]) The Second Part was revived as late as 24 February, 1677, at Dorset Gardens. (Nicoll, *op. cit.*, p. 310.) *Sir Francis Drake* and *The Cruelty of Spaniards* were incorporated as Acts III and IV respectively of *The Playhouse to be Let*, 1662.

owing something to Paulilli's *Il Giuditio di Paride*, a *tragi-commedia* performed at Naples in 1566[1]) exhibits the English form with its variety of pastoral and masque-like entertainments. A later stage of development is marked by Heywood's *Love's Mistress, or The Queen's Masque*, performed first privately at Court and afterwards publicly at the Phœnix in Drury Lane, 1636. The legend on which this play was based is the same as that which provided the subject of *Psyche*, and most of the elements of the later play appear in rudimentary form. The stage settings were designed by Inigo Jones,

> Who to every Act, nay almost to every Sceane, by his excellent Inuentions, gave such an extraordinary Luster; upon every occasion changing the stage, to the admiration of all the Spectators.

Besides a number of songs, including an Echo song, there is a dance by Pan and Rustics in the second Act; the descent and ascent of Cupid in the third Act; "A dance of *Vulcan* and his *Ciclopps*" in the fourth Act; a Hell scene preluded by "Hiddeous musicke", followed by a Heaven, where there is "A Dance of *Cupid, Psiche*, the gods and goddesses", in the last Act. It is noteworthy that Heywood's play was revived frequently after the Restoration,[2]) when no doubt the operatic features were further elaborated.

Before 1675 several plays appeared which illustrate the continuity of later Dramatic Opera with pre-Restoration drama. Among early examples may be noted Sir Robert Stapylton's two plays, *The Slighted Maid*, a comedy acted at Lincoln's Inn Fields on the 23rd February, 1663,[3]) and *The Step-mother*, a tragi-comedy produced at the same theatre on the 3rd November, of the same year.[4]) Both plays are marked by "Instrumental, Vocal, and Recitative Musick", composed by

---

[1]) Cf. V. M. Jeffery, "Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance. 2. Source of Peele's *Arraignment of Paris*." M. L. R., XIX, 1924, pp. 175—187.

[2]) Pepys records visits on 2, 11 and 25 March, 1661; 15 May, 1665; and 15 August, 1668.

[3]) Printed 1663. Performed also 29 May, 1663, and 28 July, 1668.

[4]) Printed 1664. No other record of performance known, but both plays are stated on the Title Page of the respective texts to have been "Acted with great Applause".

John Banister[1]) for the first play and by Matthew Locke[2]) for the second. In both the musical and spectacular features shew clearly the influence of the Court Masque with its comic antimasques. Thus, in *The Slighted Maid* a Masque of Vulcan is presented in Act V:

> The Scene *Vulcan's* Court, over it is writ, FORO del VOLCANE. Soft music. Enter Aurora in a black veil below.

After a dialogue sung by Phœbus (who enters "with his Beams on"), and Aurora, an "Antick" is danced and sung by Vulcan, two Cupids and four Cyclops. In *The Stepmother*, besides an "Antique" dance by four of the characters disguised as Wizards and Witches in Act II, "*Apollo's* Mask" and "*Diana's* Mask" are introduced in Acts III and IV respectively.

Stapylton's plays both have an Arcadian setting and exhibit definite pastoral features. The pastoral drama, indeed, closely associated from the first with the Masque, was one of the earliest dramatic forms to undergo operatic treatment. Examples may be seen in Richard Flecknoe's *Love's Kingdom*, acted at Lincoln's Inn Field in 1664,[3]) and in Thomas Shadwell's *The Royal Shepherdess*, acted at the same theatre on the 25th February, 1669.[4]) In the former of these, besides singing and dancing Nymphs and Shepherds, there is a "Song sung by a Bass, Tenor, and Treble" (in Act I). In Acts III and IV scenes of pagan ritual, with singing and dancing, take place in Love's Temple, and in the last Act is a sacrifice scene with a chorus of musicians, performed in a "Wood or Boscage". Shadwell's play has a lengthy Masque of Shepherds and Shepherdesses, in which a passage is sung *In stilo recitativo* (Act III). A scene in Act IV presents the Temple of Mars, where a "Consort of Martial Musick" preludes an Ode sung by the Priests; and in Act V, a procession of musicians singing a Dirge, precedes a solemn sacrifice.

---

[1]) Banister was Master of the English Chamber Music to the king.

[2]) Locke had been partly responsible for the music of *The Siege of Rhodes*.

[3]) Printed 1664. There appears to be no record of performance, but Downes says it lasted three days. (*Roscius Anglicanus*, 1708, p. 31).

[4]) Printed 1669; according to Downes it lived six days (*ibid.*).

The relationship between Heroic Drama and Dramatic Opera in its early stages, already indicated in the case of *The Siege of Rhodes* is apparent in Dryden and Howard's *The Indian Queen*, acted first at Court and afterwards at the Theatre Royal in Bridges Street in January, 1664.[1]) Although music is not specially prominent in this play, the gorgeous spectacular settings are of the kind associated with later operatic plays. Noteworthy are a warlike dance of Indians and a song "suppos'd sung by Aerial Spirits" in Act III; and the Sacrifice in the Temple of the Sun, in Act V. This piece was afterwards elaborated as a regular Dramatic Opera with settings by Henry Purcell in 1695.[2]) Dryden's sequel, *The Indian Emperor*, which was acted at the same theatre about April, 1665, and published in 1667, is of a similar nature, whilst in the same author's *Tyrannick Love*, presented in the same theatre c. June 1669, the operatic elements are still further developed. Particularly to be noted is the Vision in Act IV, in which a Wizard conjures two Spirits, Nakar and Damilcar, who "descend in Clouds, and sing". After their duet, "the Clouds part, *Nakar* flies up, and *Damilcar* down". Later in the Act, "*Damilcar* stamps, and the bed arises with S. *Catherine* in it". After a song by Damilcar, "A Scene of Paradise is discovered". Another song precedes a dance of Spirits,

> After which *Amariel*, the Guardian-Angel of S. *Catherine*, descends to soft Musick, with a flaming Sword. The Spirits crawl off the Stage amazedly.

In the end the Angel "ascends and the Scene shuts".

A stimulus was given to the development of the operatic play by the opening of the new theatres in Dorset Gardens (1671), and at Drury Lane (1674). Probably the first new play acted at the former theatre, was *The History of Charles the Eighth of France*,[4]) by John Crowne, in which, however,

[1]) Printed 1665; frequently acted. Pepys, 27 January, 1664, remarks that it "for show, they say, exceeds Henry the Eighth". He records visits on 1 February, 1664 and 27 June, 1668. Evelyn, 5 February, 1664, says that it was "so beautiful with rich scenes as the like had never been seen here, or haply (except rarely) elsewhere on a mercenary theatre".

[2]) Extant only in MS (British Museum, Additional, 31, 449).

[3]) Printed 1670, revived at Drury Lane, 18 May, 1676.

[4]) Earliest recorded performance, 17 May, 1672. Printed 1672, entered in the Stationer's Register, 4 January, 1672; hence probably acted c. December.

apart from the spectacular setting and the masque-like Vision in Act V there are no novel operatic effects. At this theatre were represented the operatic versions of *Macbeth*, 18 February, 1673,[1]) and of *The Tempest*, c. April, 1674.[2]) The operatic features of the first of these plays are confined to the witch scenes; the stage machines, characteristic of later Dramatic Opera, here consist only of the contrivances for the flyings of the witches. There is less debt to foreign Opera here than in certain earlier plays already mentioned where recitative music is prominent. The same remark may be applied to *The Tempest*, as "made into an Opera by Mr. *Shadwell*".[3]) Apart from additional songs, an allegorical Masque with a dance of Winds (II, III), and a dance of "fantastick Spirits" (III, III), the most striking new feature is the Masque of Neptune and Amphitrite at the end, taking the place of the original Masque of Juno and Ceres.[4]) In applying the term Opera to *The Tempest* it is clear that Downes was thinking as much of the scenes and machines as of the singing and dancing. The machines in *The Tempest* were for the flyings of the aerial spirits, for the concluding Masque, and above all for the transformation scene in Act I where the "Tempestuous Sea" changes during a "Shower of Fire" to the habitation of Prospero. There is no need to postulate the direct influence of foreign Opera here, for Inigo Jones had achieved even more wonderful effects in the pre-Restoration Masque.

In marked contrast to *The Tempest* is the French Opera *Ariane, ou le Mariage de Bacchus*, performed at the new Drury Lane Theatre probably on the 30th March of the same year.[5]) This elaborate *opéra-ballet* was published in an English and in a French version in the same year. Separate scenes are described for the Prologue and each of the five Acts:

1671 (cf. Allardyce Nicoll, "Charles II at the Theatre", *Times Literary Supplement*, 14 Sept., 1922.

[1]) For the date cf. Nicoll, *ibid.*

[2]) Cf. W. J. Lawrence, *Elizabethan Playhouse*, I, p. 202 et seq.

[3]) Downes, *op. cit.* p. 34.

[4]) Sea gods commonly appear in the Court Masques; cf. especially Ben Jonson's *Love's Triumph Through Calliopolis*, 1631.

[5]) For the date see Professor Nicoll's article, "Charles II at the Theatre", *Times Literary Supplement*, 5 October, 1922.

"A Prospect of *London* and the Thamiis" (*sic*): "*Bacchus*'s Palace and Court"; "A Garden with *Venus*'s Grotto"; "A Stately Room in *Bacchus*'s Palace". Each Act, preceded by a Symphony, is divided into seven or eight scenes which usually mark only the entrances and exits of the characters. Between the Acts occur the Interludes (*intermèdes*), each consisting of one or two "Mask-Entries" (*entrées de ballet*). The spectacular appeal is emphasised throughout by the use of scenes, machines and dances. For the Prologue three Nymphs representing Thames, Tiber and Seine sing their parts as they float on the waves in "a Great Shel as it were of Mother of Pearl." In Act I scene 1 the "Hoboyes" of Bacchus, followed by Clyton and a band of Corybantes singing and dancing, "join Concert with the Instruments". In the fifth scene, while Silenus and the Corybantes are singing, "*Mars* appears in the Clouds riding on a Chariot, speaking to *Bellona* who rides on another". In the seventh scene,

> Three Furies breaking forth from beneath, flee up into the Aire to meet *Mars* and *Bellona*, upon which they all come down.

In the last scene of this Act Silenus and the Corybantes are driven off by the Furies with whips. Then follows the first "Interlude" (*intermède*) consisting of two "Mask-Entries": the former of Indian Kings, slaves to Bacchus, who dance round his statue, the latter of "Saliens", Priests to Bacchus, who join in the dance.

In the second Act a Pastoral episode is introduced. In the sixth scene Bellona and one of the Furies enter and frighten away Chloris and Phillis. At the end of the Act,

> The Fury with her burning Torch in her hand, flys up into the Aire, with Dragons following her.

The second Interlude consists of an Entry of Bacchantes with torches, who run to burn Theseus' ship and fight with Thetis and the waves, followed by an Entry of Sea-gods vomited from a Monster's mouth, who fight with the Bacchantes and disappear with them into the sea.

In Act III Mars dominates the scene. At the end of the fifth scene "a Warlike Dance of several Ensigns or Foot-Colours" is the translator's version of "Entrée de quatre Drappeaus". No unusual machine marks this Act. The third Interlude consists of a single Entry of "Satyres".

The pastoral episode is taken up in Act IV. Songs sung to the accompaniment of flutes and hautboys are answered by an Echo from Venus' Grotto. The interlude is similar to that at the end of Act III, consisting of a single Entry of "Satyres".

In the last Act before the final grand spectacle is presented, Silenus and the Clown provide a brief farcial scene by way of antimasque. All the actors are present in the seventh and last scene, when "A glittering Palace comes down from Heaven". After the principal characters have taken their places in the Palace, the seven gems of a Crown, suspended by four flying Cupids, are "inflam'd of a sudden and chang'd into so many bright stars", representing the constellation of Ariadne. Finally,

> The Clowns dance to the sound of voices and instruments all the while the Palace is drawn up.

It must be emphasised that the dialogue of *Ariane* was sung throughout, as in regular Opera, the music being set by Louis Grabut, who had succeeded Banister as Master of the English Chamber Music on the 12th November, 1666.[1]) Further, it is to be noted that there is no record of any other performance of a French Opera in England during the Restoration period, and no imitation was forthcoming until Dryden produced his *Albion and Albanius* in 1685.

Psyche, which first appeared at Dorset Gardens on the 27th February, 1675,[2]) well exemplifies the English counterpart to foreign Opera. As is well known, it is based on the French *tragédie-ballet* of the same title, by Molière, Quinault and Corneille, a piece which had proved exceedingly popular in France between 1671 and 1673.[3]) In general structure the French piece is in the form of a regular French tragedy, with a Prologue and *intermèdes* after the style of those in

---

[1]) *Calendar of State Papers* (Domestic) 1666/7, p. 256. The libretto of *Ariane* was by Pierre Perrin, who had originally produced the piece, with music by Robert Cambert, privately at Paris in April, 1669. (Nuitter, C., & Thoinan, E.: *Les Origines de l'Opéra Français*, pp. 101—103.)

[2]) Nicoll, *Restoration Drama*, p. 310.

[3]) 82 performances are recorded between 17 January 1671, and the death of Molière, 1673. Cf. G. Monval's Introduction to his edition of *Psyché*, Paris, 1895.

Ariane. Within the Acts themselves there is little stage business and no singing or dancing. In the English play, whilst the main dialogue is spoken, the operatic features are incorporated in the Acts. To give Locke the credit of "staging" this Dramatic Opera is misleading. Actually, Locke was responsible only for the vocal and part of the instrumental music. The play itself was conceived and written by Thomas Shadwell, who acknowledges in his Preface the help not only of Locke, but of Baptista Draghi for the instrumental music,[1]) of St. Andrée[2]) for the dances, of a "Mr. Stephenson" for the scene painting, and of Betterton for the stage settings and machines. Asserting that both the French and the English plays were equally indebted to the *Golden Ass* of Apuleius, Shadwell denies his obligation to the French beyond "several things concerning the Decoration of the play" and the design of only two scenes. Whilst admitting that such "Rhiming unnatural Plays" appeal to the audience principally on account of the "variety of Musick, curious Dancing, splendid Scenes and Machines", he cannot refrain from comparing his own effort with the French:

> Here is more Variety, and the Scenes of Passion are wrought up with more Art; and this is much more a Play than that.

In order to make it "more a Play" Shadwell has not only introduced spectacular and musical elements within the Acts so that they illustrate the development of the theme in the English manner, but has added much stage business which takes the place of what in the French piece is only indicated in the dialogue.

Act I scene 1 of the English piece presents "a very deep walk in the midst of a mighty Wood", where Psyche discourses with two ladies on the pleasures of country life. After a song by Pan in praise of Psyche comes an Entry of four Sylvans and four Dryads. In the second part of the Act

---

[1]) Draghi composed the music for the dances, according to Locke in his edition of the musical setting to *Psyche*, 1675.

[2]) A famous French dancer to whom Charles II is said to have promised a pension and a "patent of Master of the compositions of the ballet" (Letters from James Vernon at Court to Sir Joseph Williamson at Cologne, 22 August, 1673. — Camden Society Publications, New Series VIII, pp. 179—181; cf. W. J. Lawrence, op. cit. pp. 143/44.)

Shadwell adds an allegorical Masque similar to that in *The Tempest* (Act II). Then enter two Princes, Nicander and Polynices, corresponding to Cléomène and Agénor in the French play, who pay their suit to Psyche. A symphony of music preludes the descent of Venus, in a chariot drawn by doves, who sings of the Oracle which will decide Psyche's fate. This episode, and the Entry before mentioned are based on the elaborate Prologue of the French play, the first Act of which, presenting a great town with palaces, is taken up with the Princes' suit to Psyché and the announcement (reported) of the Oracle. In Shadwell's play this announcement takes place in a highly spectacular Temple scene with singing and dancing Priests, forming the first part of Act II. In the second part the scene changes to a Desert, where after a song by four Despairing Lovers, corresponding to the first *intermède* of the French version, Psyche appears with her two lovers. The latter are driven away by infernal Spirits, Psyche is carried up into the clouds by two Zephiri, and Cupid appears in the air calling upon Vulcan to prepare the Palace for Psyche. Act II of the French piece is taken up by Psyché's lengthy farewell to her father, sisters and mother, at the end of which she is taken up by two Zéphires and Cupid appears as in the English version. The other Acts of the French play are similarly treated by Shadwell. In particular may be noted a second sacrifice scene which takes place in the Temple of Mars, and which is interrupted by the entrance of Furies who break up the altar and fly away with firebrands in their hands (III. II)[1]). Similarly in the last Act Shadwell presents not only a Hell scene, corresponding to the fourth *intermède*, but a very elaborate Heaven where the final songs and dances by Gods and Goddesses and "six *Elizian* Princes" take place.

It is plain that in general structure and style Shadwell's *Psyche* follows the model neither of *Ariane* nor of the tragédie-ballet. Apart from some spectacular devices and the French dancing, Psyche may be said to represent a natural development of the native masque-like play. Owing to the great expenses incurred in producing this play it ran according to

[1]) This scene, which does not appear in the French *Psyché*, is obviously borrowed from Quinault and Lully's opera, *Cadmus et Hermione* (III, VII), 1674.

Downes for only eight days[1]) and was never revived. Many of the scenes and machines, however, were used in later Dramatic Operas which, exhibiting less exotic splendour of setting, reveal even more obviously their native character.

English Dramatic Opera was thoroughly established before the appearance in 1685 (3 June) at Dorset Gardens of Dryden's *Albion and Albanius.* The author explains in his Preface that it was originally written as a Prologue to a play "of the Nature of the Tempest"; that is, to the play which later appeared under the title of *King Arthur.* Owing to the exigencies of the times, the Prologue was elaborated into a three-Act Opera, after the style of *Ariane*, the composer of which, Grabut, also set the music to Dryden's piece.[2]) In two important respects the latter differs from the French; first it was designed as a political allegory for the purpose of displaying the glory of Charles II's reign, thus revealing a kinship to the Court Masque; and second, instead of formal Interludes distinct from the Acts, each Act ends in a kind of tableau or spectacle arising naturally out of the preceding action.[3]) So far from being "typical" of Dryden's operatic plays, it is a unique specimen of its kind. In *The State of Innocence* (unacted), 1677, the operatic elements are confined to a few songs and to the elaborate scenes and machines. *King Arthur*, performed at Dorset Gardens on 7 January, 1692, follows, as already pointed out, the English model as exemplified in *The Tempest.* Music and spectacle are duly subordinated to the development of the plot; the singing is confined to the minor characters. Only in the final Masque, divided into a series of Entries, is the French example imitated. Although *King Arthur* is so different in style and structure from the foreign species of Opera, the principal feature common to both the latter and its English counterpart is indicated by Dryden's admission that "this show was design'd for the Ear and Eye" in that his own art was made subservient to that of Purcell.

---

[1]) op. cit. pp. 35/36.

[2]) Grabut's musical score, published in 1687, shews clearly that the dialogue was sung throughout.

[3]) The stage directions of this Opera are quoted *in extenso* in Nicoll, *Restoration Drama*, p. 44 *et seq.*

Professor Schelling states that Purcell staged *Dido and Æneas*, "his first opera, in 1680".[1]) In the first place it must be pointed out that *Dido and Æneas* is Purcell's only Opera in the full sense of the term. The libretto, in three short Acts, is an abridgement of Nahum Tate's tragedy, *Brutus of Alba, or The Enchanted Lovers*, which had appeared at Dorset Gardens in 1678. Secondly, Barclay Squire has shewn that it was produced at some time between 1688 and 1690.[2]) The fact that it was privately produced (at Josiah Priest's Boarding School for young Gentlewomen, at Chelsea), as well as the fact that Purcell did not repeat the experiment, seems to indicate that it cannot be regarded as of significance in the development of English Opera. On the other hand, Purcell is closely associated with many subsequent Dramatic Operas, among which, besides *King Arthur, The Prophetess* and *The Fairy Queen* are notable examples. Referring to the success of the first and second of these, a writer in *The Gentleman's Journal* of January 1691/2, suggests a reason why the foreign type of Opera failed to establish itself in this country:

> Other Nations bestow the name of Opera only on such Plays whereof every word is sung. But experience has taught us that our English genius will not rellish that perpetual Singing.

The Prophetess: *Or The History of Dioclesian*, produced at Dorset Gardens on the 17 November, 1690, was adapted from Fletcher's *The Prophetesse* by Betterton himself, according to Gildon.[3]) It is said that Betterton had been sent to France by the King's command in order to obtain ideas for the improvement of the English stage.[4]) Both Shadwell and Dryden acknowledge his important work in connection with the decorations of their plays; and here, doubtless, French

---

[1]) *Supra* p. 2. The date of *Dido and Æneas* is also given wrongly in *Restoration Drama*, p. 85 note 2, and p. 123.

[2]) "Purcell's Dramatic Music", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, V, IV, 1904, pp. 506—514. In 1680 Purcell composed the music for Lee's *Theodosius*, probably his earliest work for the stage.

[3]) Edition of Langbaine's *English Dramatick Poets*, 1699, p. 60.

[4]) Cf. Theophilus Cibber's *Lives of the Poets*, 1753, Vol. III, p. 157. Cibber does not give the date of the visit, but R. W. Lowe, in his *Life of Betterton* (1881 p. 113) conjectures 1673. Montague Summers asserts, without citing evidence, that the visit took place "*Circa* 1672—3". (*Shakespeare Adaptations*, p. xlvii, footnote).

influence made itself felt. The plot of *The Prophetess* closely follows Fletcher's version. Whilst the music and spectacle shew a tendency to form adventitious entertainments, it might easily be shewn that as in the case of *The Tempest* they are directly suggested by the rudimentary stage directions of the earlier play. The shows conjured up by Delphia, the prophetess, are frequently pantomimic in character and mark a stage in the disintegration of Dramatic Opera. The principal spectacle is in the nature of an elaborate concluding Masque. The setting represents four Palaces, of Flora, Pomona, Bacchus and the Sun, arranged one above another. This composite set descended from above, while from below rose a Garden of Fountains and Orange Trees, with a middle walk leading to a Palace. On the several stages Gods and Goddesses, Shepherds and Shepherdesses, with their Followers, dance and sing in a series of Entries. It is only in the idea of the Entries that the influence of French Opera may be discerned. The device of a terminal Masque may of course be traced back to pre-Restoration plays; whilst the composite stage machine may be paralleled in the Court Masque.[1])

Subsequent Dramatic Operas, in the hands of Settle, D'Urfey and Motteux exhibit a further tendency to disintegration; so that by the beginning of the eighteenth century the musical and spectacular shows which had originally been characteristic of the species develop into independent forms of theatrical entertainment such as Ballad Opera, Pantomime, and dramatic Masques as after-pieces to regular plays. It is significant that a somewhat similar development had taken place in the pre-Restoration Court Masque, in which the Antimasque gradually became more prominent than the Main Masque. The disappearance of Dramatic Opera after 1705, however, must be attributed principally to the introduction of Operas in the regular Italian mode.[2])

[1]) As early as 1613, in Campion's *Lords Masque*, a composite stage setting had been used; in this case the stage was divided laterally into two parts.

[2]) On the introduction of Italian Opera see Nicoll, "Italian Opera in England. The First Five Years". (*Anglia*, Band XLVI, N. F. xxxiv, 1922, pp. 257—281).

Richmond, Surrey (England). D. M. Walmsley.

VARIETY-SHOW CLOWNERY ON THE PRE-RESTORATION STAGE.

About the clown, that uncurbed comedian of the older English drama, has grown a heap of mirthless scholarship. The ghosts of Tarlton, Kemp, and their predecessors are buried deep in learned treatises which disclose the origins and inmost secrets of the vice, the fool, the clown, and even the comic spirit itself.[1]) Yet the presevering research of Cushman, Eckhardt, and later scholars has not sufficiently stressed, it seems to me, one quality of the clown's art: that of the purely vaudeville entertainer. It is my purpose here to point out the prevalence of clearly extraneous clown scenes in English drama before the Restoration and to show how dramatists and producers catered to the taste of an uncritical audience by inserting comic material irrelevant and unrelated to dramatic needs. My intention is not to foist the paternity of this clownery upon any source — Roman mimus or medieval vice — nor to show any development in its use. I shall attempt, on the other hand, to focus attention on the widespread use of an amorphous type of clownery, often comparable

[1]) E. g., Cushman, L. W., "The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare." *Studien zur Englischen Philologie*, VI (1910), 1—140.

Eckhardt, Eduard, „Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642)." *Palæstra*, XVII (Berlin, 1902).

Since the preparation of the present paper for publication, Miss Ola Winslow has privately printed her doctoral dissertation, *Low Comedy as a Structural Element in English Drama from the Beginnings to 1642.* Although Miss Winslow calls attention to some of the extraneous material discussed in this paper, her purpose is to trace the development of a definite dramatic technique in the use of low comedy, an undertaking contrary to the purpose of the present study.

to modern variety-show performances, throughout the Tudor and Stuart periods. This extraneous clownery was inserted in response to a popular taste and persisted with little essential change or development as a convention of Elisabethan drama until the closing of the theatres.

That Elisabethan clowns usurped more than their share of the spectators' attention is a commonplace of dramatic history. That these spectators were frequently not satisfied without scenes of buffoonery that would have made even Weber and Fields in a later day blush for their art is attested by comment and protest from more than one contemporary dramatist.[1]) Comic song, comic dancing, jugglery, feats of activity, and foolery of clowns all furnished extraneous diversion for the play-goers of the Elizabethan period and before. Only the latter type of vaudeville performance will be considered in this discussion.

Research into the lineage of the clown has revealed his frequent and sometimes uncalled for appearance even early in the religious drama. By the time of the full-fledged Elizabethan drama a professional class of actor-clowns had developed, as represented by Tarlton, Kemp, Armin, Wilson, and others. These actors were skilled in extempore clownery; many scenes which have no relation to the plays in which

---

[1]) Jonson in the preface to *The Alchemist* complains of the "concupiscence of jigs and dances." The prologue to *Volpone* is yet more bitter against buffoonery. Ford announces in the prologue to *The Broken Heart* that he will offer no brothel-house jests, low songs and jeers at places or persons. Glapthorne has the prologue to *The Ladies' Privilege* assure the audience that they need expect no antic shows. The same playwright in *Revenge for Honour* laments in the prologue the dramatist's inability to suit all tastes when audiences want plays spiced with the parts of fools and clowns. Even Thomas Heywood turns from clown play in *The English Traveller*, though he confesses in the prologue that he wants to see for once whether bare lines will bear the play. In the ironic letter dedicating *The Bird in a Cage* to William Prinne Shirley expresses regret that the printed version lacks the ornament of shows which "the stage and action lent it", but he leaves to Prynne's imagination "the music, the songs, the dancing and other varieties". In spite of the opposition of playwrights themselves who resented the inartistic elements of variety entertainment, the same clownery persisted until the end of the Elizabethan period. Sir Aston Cokain's late *Tragedy of Ovid* is filled with variety material which the author quite shamelessly boasts of having inserted.

they occur owe their origin to this class of professional buffoons. The influence of Italian *commedia dell' arte* is also sometimes evident in the extraneous displays on the Elizabethan stage.[1]) The skill of English clowns in presenting displays of buffoonery was so great that the type was imitated by German playwrights; Jacob Ayrer frankly calls his *lustige Person* an English clown.

Extempore pleasantries with the audiences often formed a choice part of the clown's performances. One of Tarlton's jests relates an incident of his rhyming on his flat nose and making retorts to the audience during the performance of a play.[2]) So important were the clown's additions to the play that the printed versions sometimes included an advertisement in the subtitle of this comic matter; such is the case in *A Knacke to Knowe a Knave*, "with Kemp's applauded Merrimentes of the Men of Goteham, in receiving the King into Goteham." The title page of Kemp's *Nine Daies Wonder* represents him as a dancer, with bells on his legs, accompanied on the tabor by Thomas Slye. The tabor and pipe frequently accompanied the clown's performances on the stage. A remark by the Fool in Fletcher's *Mad Lover* indicates that the conception of clownery often descended to that of sheer buffoonery, for he warns that not every idle knave who can "show his teeth, juggle, tumble, fiddle, make a dog face or can abuse his fellow" is a first class fool.[3])

The tradition of vaudeville clownery, like that of other English comedy, goes back to the religious drama. Those plays which contained the germs of native English comedy also had comic elements which did not grow into organic comedy but persisted merely as external features of amusement in play performances. The roaring of the devils and their by-play with the spectators as they snatched an unruly urchin to Hell-Mouth may still be observed in modified form

---

[1]) A concise statement of *commedia dell' arte* tricks in relation to English plays is made by Creizenach, Wilhelm, *The English Drama in the Age of Shakespeare* (London and Philadelphia, 1916), 294—314. These tricks included the clown's habit of tumbling onto the stage, of bursting into tears in absurd situations, etc.

[2]) Hazlitt, W. C. (ed.), *Shakespeare Jest Books* (London, 1864), II, 224.

[3]) Act 1, Sc. 1.

at a present day circus. The mystery plays contained much that was comic and extraneous. The devils of the mystery plays filled the place occupied by Tarlton, Kemp, and their imitators in the later drama.[1]) The devils were not alone in furnishing extraneous amusement. Noah's wife was occasionally beaten so thoroughly that the scene should be classed under acrobatics; in the Chester Noah play, however, the worthy gossip gains the upper hand and slaps Noah soundly.[2]) In *The Conversion of St. Paul*, Saul's servant and an ostler are introduced to heap abuse on each other for no reason whatever except for the scene of buffoonery furnished.[3])

A typical vaudeville skit that would be worthy of the modern variety show stage, where flings at the liquor laws are stock jokes, is appended to the Chester Cooks' and Inn-Keepers' play, *Christ's Descent into Hell*. A "gentill gossipe and a tapstere", finding herself in Hell, laments the adulterations she once made in her wines, the poor quality of the drink she sold, the false measures, etc. The skit lasts through sixty lines of satire on the tapsters. One devil gives voice to an early prohibition note:

> Secundus Demon. Welckome, dere ladye, I shall thee wedd!
> for manye a heauye and droncken head,
> cause of thy ale, were brought to bed,
> farre worse than anye beaste.

So utterly without relation to the play was this scene that the scribes added it at the end of the manuscripts after the

---

[1]) For example, in the Towneley play of *The Judgment* the devils attempt to snatch victims for Hell-Mouth from the crowd. The *dramatis personae* called for four sinners but the devils unscrupulously took damned souls from among the spectators. Without any reason except to furnish diversion from the set scriptural story, devil after devil is introduced in the Digby play, *The Conversion of St. Paul*, to roar for the spectators. In this play they make use of fireworks and thunder to improve their repertoire. Evidence that some of these scenes were interpolated later because of the popularity of such buffoonery may be indicaded by the fact that directions and lines for the devils following the speech of Annas (ll. 411—502) are written in a later hand than the original handwriting of the manuscript. The Digby *Mary Magdalene* contains a scene of extraneous buffoonery in which the spectators follow the Bad Angel and the seven outcast devils to Hell and watch them soundly beaten amidst much spectacle, including the burning of a house, whose it is not quite clear (Pt. I, ll. 691 ff.).

[2]) ll. 241 ff. [3]) ll. 86—119.

regular conclusion. Perhaps it was not always given, or it might have been a late addition to the acting version.

The conventional quack doctor of the old folk plays is the center of a scene of poorly related clownery in the Croxton *Play of the Sacrament.* Master Brundyche, the doctor, does not enter until he has given his man Colle a chance to call him in a comical proclamation. When the Jew refuses his treatment, the doctor and his man are beaten off the stage by "iiij Jews".[1]) The scene serves only as an extraneous interlude.

As mystery plays gave way before a newer drama, detached clownery continued to increase in the public taste. The moralities, the interludes, and the fully developed plays of the London stage held an ever growing place for the buffoon or any player with a trick which would catch the public eye. Nowhere is there better evidence of the popularity of the devil than in the money-gathering scene of *Mankind*, a scene which also furnishes extraneous diversion by topical allusions to the liberality or stinginess of persons known perhaps to the audience.[2]) Snatching a boy from the crowd was one of the pranks of the devils in *Wisdom.*[3]) Devils continued to roar unnecessarily their way to popularity and to carry off victims as a grand climax of buffoonery. In the last act of Ulpian Fulwell's *Like Will to Like*, Lucifer, after the usual "Ho, ho, ho" and some comic colloquy, carries Nichol Newfangle away on his back. Greene uses the same device in *Friar Bacon and Friar Bungay* in a scene which has little other reason for being except that of extraneous buffoonery. In this scene, Act 5, Sc. 2, Miles, the victim, exacts a promise from the devil that he shall be tapster in Hell; after this, he contentedly puts on spurs and rides the devil off stage.

---

[1]) ll. 445—572.

[2]) ll. 502 ff. The chief devil roars off stage but is withheld until money is gathered. Now-A-Days remarks as he collects the contributions:

"I xall goo to Wyllyham Baker of Walton,
To Rycherde Ballman of Gayton,
I xall spare master Woode of Fullburn;
he ys a 'noli me tangere'."

[3]) ll. 550 ff. The direction is: "Her he takyt a screwde boy with hym, & goth hys wey cryenge."

The venerable devil of the morality died hard. He was continually being revived to furnish comic action that had little relation to the rest of the play, or even to the subplots. T. Lupton's late morality *All for Money* provides devils who furnish amusement, extraneous and otherwise. Satan himself, "deformedly dressed as may be", roars for the crowd.[1]) The whole succeeding scene between Satan and his devils is one of unrelated buffoonery. Damnation announces that he will send no more souls to Hell unless Satan rewards him:

> Sinne. Whatsoeuer thou wilt haue, I will not thee denie.
> Satan. Then give me a piece of thy tayle to make a flappe for a flie.

Somewhat similar are the conventional morality devils in *Doctor Faustus* which appear in a scene utterly detached from organic relation to the rest of the play. In Scene 4, Wagner and the clown hold a comic dialogue; Wagner invokes two devils: „Enter two Devils: the Clown runs up and down crying." Extraneous clownery is also introduced at other points in the play, particularly in Sc. 9 between Robin, Ralph, and the Vintner.[2])

Comic disputes were put in without justification when the action of the old plays dragged. Cloked Colusyon and Crafty Conueyance in Skelton's *Magnyfycence* engage in a quarrel over the question of who is the shrewdest rogue. The dispute takes up a page of the text but has no bearing on the action of the play.[3]) In Pickering's *Horestes* the entire opening scene is buffoonery and fighting between two English countrymen and the vice; these countrymen, Hodge and Rus, never again appear in the play, and the scene has no purpose except comic amusement for a restless crowd. Later occurs a similar scene when two other buffoons, Haultersycke and Hempstringe, are brought in to sing and fight.[4]) An unnecessary

---

[1]) Vogel, Ernst (ed.), *All for Money, Shakespeare-Jahrbuch*, XL (1904), p. 157.

[2]) This clownery is probably part of the additions to the play, made perhaps as late as 1602.

[3]) Ramsay, Robert Lee (ed.), *Magnyfycence, A Moral Play by John Skelton.* E. E. T. S. (London, 1908), 69.

[4]) Brandl, A. (ed.), *Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare* (Strafsburg, 1898), 504 ff.

fiddler is brought into *Orlando Furioso* only to be beaten over the head with his own instrument when he awakens the mad Orlando by playing and singing "any odd toy".[1])

Burlesque of a warrior by Ambidexter, the vice, in Preston's *Cambyses* provides a scene of clownery which has no integral relation to the rest of the play. Ambidexter enters "with an old capcase on his head, an old potlid by his side, and a rake on his shoulder." After warning the audience that he is a warrior prepared for the field, he adds: "I am appointed to fight against a snail."[2]) This is apparently a reference to a comic incident in the contemporary interlude *Thersites* in which Thersites wages an elaborate combat with a snail.

A typical example of utterly extraneous clownery, introduced for no purpose save diversion and entertainment, is found in Edward's *Damon and Pithias*; at one point the action is interrupted by the horse-play of the two lackeys and Grim the collier. Using a "chopping knife", the lackeys shave off the beard of Grim, whom they have made drunk. The scene is made as ridiculous as possible as the villains assemble on the stage the necessary equipment for shaving. The paraphernalia includes a "pair of spectacles", and a "chopping knife". The scene closes with a comic song in which all join, Grim singing bass.[3])

Misogonus, a play on the Italian model, furnishes good illustrations of rather elaborate detached clownery. A blackface comedy scene is introduced, with Cacurgus the clown playing the quack-doctor rôle. He has his face blackened and remarks that his father was a "natural Ethiopian". In treating Madge for the tooth-ache, Cacurgus puns extensively on the names of herbs which he prescribes.[4]) Another detached scene of clownery in the same play opens with the exaggerated lamentations and roaring of Cacurgus, who bewails the fact

---

[1]) Act 4, Sc. 2.

[2]) Dodsley, Robert (ed.), *Select Collection of Old English Plays.* 4th ed. (London, 1874), IV, 176.

[3]) Farmer, J. S. (ed.), *Six Anonymous Plays.* 1st series (London, 1905), 61 ff.

[4]) Act 3, Sc. 3.

that he is about to be turned out of service.[1]) The clamour of the buffoon in this play is reminiscent of the roaring of the devils in the earlier drama.

Unconnected by even a semblance of definite sub-plot is the mass of horse-play and buffoonery furnished in *Locrine* by Strumbo the cobbler, Trompart his man, and Dorothy, the wife of Strumbo. In Act 1, Sc. 3, Strumbo gives a comic discourse and take-off on the sonnet convention. Act 2, Sc. 2 is a scene of boisterous vaudeville with singing and staff fights. In Act 2, Sc. 6, Strumbo shams death much as Falstaff does at Shrewsbury; he rebukes Trompart for trying to revive him: "I will not speake, for I am dead I tel thee." Act 3, Sc. 4 is a wild scene of extraneous horse-play, comic abuse, and staff fighting. A good example of clown play with the audience is furnished by Strumbo in Act 4, Sc. 3 when he enters with pitch-fork and Scotch cap and comments: "How do you masters, how do you? how have you scaped hanging this long time?" etc. He describes the way his wife beats him for coming home drunk. When he sits down to eat a lunch, the ghost of Albanact knocks it out of his hand; and so the buffoonery continues to an endless length. The entertainment in *Locrine* is frankly mere vaudeville. No effort is made to relate the farcical scenes to the action of the play.

Although few plays have such a predominance of crudely inserted buffoonery as *Locrine*, an abundance of sheer variety-show clownery, unrelated to the rest of the play, persisted in the drama throughout the Elizabethan period. Even after the close of the theatres, one of the complaints of an unknown pamphleteer is that clowns who were accustomed to excite laughter by their very countenances now must make shift to live by other means.[2])

To discuss in detail the use of clownery and the employment of clowns by any of the major dramatists of the period

---

[1]) Act 4, Sc. 3:

Cac. (alta voce) Ay laud! (decies) how shall I do?
(toties) Ay well-a-day! (sexies) I'm undone!
(toties) (gravi voce) O, O, O, (tamquam castrator porcorum vocifererarum emunge nasum et singulties clama aliquando).

[2]) "The Actors Remonstrance or Complaint" (London, 1643). Repr. in Hazlitt, W. C. (ed.), *The English Drama and Stage* (London, 1869), 263.

would require a separate treatise for each. Only the general use of such features and outstanding examples can be cited here.

Practically every writer for the stage made use of the repertoire of the clown. The crudeness of the clownery varied with the skill, care, and taste of the dramatist. Shakespeare, who seems to have insisted on writing the lines for his clowns, made the rôles of these entertainers more nearly an integral part of the play than did any of his contemporaries except Jonson; yet even he is careless to relate a considerable amount of the buffoonery to anything within the play. In *Romeo and Juliet* a place was left in Act 4, Sc. 4 for some of the foolery of Kemp, who took Peter's part. In the last of the scene, all the serious actors withdraw from the stage after the supposed death of Juliet, and Peter and the musicians are left to amuse the crowd in what is really an inter-act performance.[1]) In *Othello*, Act 3 opens with the direction: "Enter Cassio and some Musicians", followed by "Enter Clown". The musicians play, the clown comments on the playing, and presently all go off the stage. There seems little reason for this clownery except for extraneous diversion. Probably the part was inserted for the benefit of Armin, the leading clown in Shakespeare's company at this time.

Much of the clown play in Shakespeare's comedies is on the verge of the extraneous, and some of it is obviously mere vaudeville. The "show" presented by the comic characters in *Love's Labor's Lost* is extraneous.[2]) Perhaps it is intended as a device to bring the low characters into some sort of relation with the chief characters of the play, but the effect is that of an external exhibition. The foolery of Launce and Speed, and the tricks of Launce's dog in *Two Gentleman of Verona* are nothing but extraneous clownery.[3])

Caliban in *The Tempest* has caused much sage pondering over his deep significance. To any except an inveterate

---

[1]) Cf. Hale, E. E. Jr., "The Influence of Theatrical Conditions on Shakespeare". *Modern Philology*, I (1903), 171—192. This writer also believes that the part of the porter in *Macbeth* was inserted to give the clowns something to do.

[2]) Act 5, Sc. 2.

[3]) Act 2, Sc. 3.

allegorist, there seems little use to look for a hidden meaning; Caliban is a clown, a rather unusual clown, but still a clown. The dramatist sought to offer something a little more sensational in the way of clowns, and Caliban resulted. One scholar has suggested that Falstaff also is nothing more than a clown, much of whose clownery is poorly related to the play.[1]) Evidence that Caliban is intended for a "show" is given in Act 2, Sc. 2 when he is presented by Trinculo and Stephano as a monster, dressed like a fish. The craving for the sight of the strange and unusual had reached the point almost of mania by the year 1611; Shakespeare was furnishing in a stage play what the populace frequently sought in a side-show.[2]) Later, in Act 3, Sc. 2, these same three actors furnish another similar scene of clownery while Ariel plays a tabor and pipe for the song they sing.

Greene makes slight effort to relate the clownery and other entertaining elements to the rest of the play in *James IV*. The second scene of the first act is purely a vaudeville scene between the clowns, Nano, Slipper, and Andrew, and later with Ateukin. Slipper entertains with a comic description of the qualities of man and woman, and a comparison with those of animals, a trick of buffoonery still heard on the vaudeville stage. In addition to song and dancing, unrelated buffoonery is scattered throughout the play.[3])

Mucedorus contains a trick of clownery, typical of the *commedia dell' arte*, between the Clown and the Old Woman

[1]) Stoll, Elmer Edgar, "Falstaff". *Modern Philology*, XII (1914), 65—108.

[2]) Act 2, Sc. 2. Trinculo says in reference to the craving for the sight of shows, in describing Caliban: "A strange fish! Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver: there this monster would make a man; any strange beast there makes a man: when they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian. Legged like a man! and his fins like arms!" etc.

[3]) In the midst of the serious action in Act 5, Sc. 6 is the direction: "Enter Oberon and Antics, and carry away Slipper; he makes pots (grimaces) and sports, and scorns. Andrew is removed." Earlier in the play, Act 4, Sc. 3, there is the direction: "Enter three Antics, who dance round, and take Slipper with them." A few lines further is: "Whilst they are dancing, Andrew takes away Slipper's money, and the other Antics depart." All of the clown play has no integral place in the drama.

who searches him. The stage direction indicates that the scene was merely an unrelated clown trick: "She searcheth him, and he drinketh over her head, and casts down the pot. She stumbleth at it, then they fall together by the ears; she takes her pot and goes out."[1]) The plot of the lost *Dead Man's Fortune* indicates rather extensive use of *commedia dell' arte* material.[2])

Practical jokes but poorly related to the plot furnish clownage in Middleton's *Blurt, Master Constable.* Curvetto, an old courtier, pulls a cord and is drenched by a bucket of water over the door.[3]) Lazarillo, the despised Spanish suitor, lapses into a trance and appears with rapier and tobacco pipe. When "music suddenly plays and birds sing,"[4]) he dances a Spanish pavin. After this he falls through a trap-door into the filth beneath.

A trick as old and as new as vaudeville shows occurs in Act 3, Sc. 2 of Marston's *Antonio and Mellida.* Balurdo the clown, after considerable foolery with Flavia, Dildo, and Rossaline, exclaims: "By Jesu, I think I am as elegant a courtier as —. How likest thou my suit?" A blank is left for the insertion of some popular beau's name, a device certain to draw a laugh from the crowd.[5]) The same clown again appears in *Antonio's Revenge.* With his beard half on and half off, in Act 2, Sc. 1, Balurdo rushes on the stage and exclaims: "The tiring man hath not glued on my beard half fast enough. God's bores, it will not stick to pull off." This buffoonery simply interrupts the action and has no function in the working out of the plot.

The antics of madmen are used in Dekker's *Honest Whore,* Pt. I, to satisfy the appetite of a public greedy for clownish

---

[1]) Dodsley, VII, 234.

[2]) Maas, H., *Äussere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642. Materialien*, XIX (Louvain, 1907), 40—41: Significant are the following stage directions: "Enter Panteloun & pescod; enter aspide to validore & his man b. samme to them the panteloun and pescode wth specktacles,"

[3]) Act 4, Sc. 1.

[4]) Act 4, Sc. 2.

[5]) Feliche, who stands to one side observing the foolery, comments: "More fool, more rare, fools! O, for time and place, long enough, to act these fools! Here might be made a rare scene of folly, if the plat could bear it."

displays. The last scene is laid in Bethlehem Monastery, the mad-house, and consists of dancing, repartee, clown fights, etc. The buffoonery of these madmen is not even used to furnish atmosphere and background for any serious action. It is thoroughly extraneous.[1]) For the sake of variety, pandars and whores are introduced in the last scene of Part Two to furnish clownery similar to that of the madmen in Part One. The sub-title of the edition of this play published in 1630 stressed the extraneous clownery by appending these words: "And lastly the Comical Passages of an Italian Bridewell where the scene ends." Such types of buffoonery seem to have appealed to Dekker, a typical pot-boiling dramatist who sought to write what would please the most.[2])

Beatings, practical jokes, and horse-play furnish unnecessary buffoonery in Heywood's *If You Know Not Me, You Know Nobody.* The clown and the cook in turn beat a soldier; the clown pulls a chair from under Barwick and is beaten out by Bennington. Later the clown enters with a drawn sword, leading a goat, which he hands over as the prisoner demanded by Bennington. The foolery with the goat continues at considerable length for no reason except to provide clown play.[3])

Mischievous pranks constitute much of the extraneous foolery in *The Dutch Courtezan.* Cockledemoy is a typical vice of the older drama. A shaving scene is introduced in Act 2, Scene 3 in which Cockledemoy plays tricks on Mulligrub as he sits in the suds. Cockledemoy interrupts the serious action in Act 5, Sc. 3 long enough to pick the pocket of Malheureux as he is being led to execution.[4])

---

[1]) In a separate study I expect to call attention to the use of madmen as vaudeville entertainers. Ribald buffoonery of madmen is used in *Northward Hoe* for an unmotived show. Madmen and "she-fools" furnish entertainment in Fletcher's *The Pilgrim.* A mad woman is a superfluous clown in *The Witch of Edmonton.* Insanity was popular on the Elizabethan stage. as a means of supplying comedy.

[2]) Henslowe records payment "vnto mr willsone & mr deckers in fulle payment of a boocke called the mad manes moris the 10 of July 1598 the some of xxx s." — Greg, W. W. (ed.), *Henslowe's Diary* (London, 1904), I, 89.

[3]) *The Dramatic Works of Thomas Heywood Now First Collected* (London, 1874), I, 218, 224, 230. (No act or scene division.)

[4]) Cf. the shaving scene with that in *Damon and Pithias.* Marston is fond of employing gross buffoonery and makes little effort at dramatic

The stage drunk man, familiar to every attendant of a modern variety show, has an ancient if not an honorable lineage as a comic performer. Drunken song as early as the morality plays provided entertainment. Middleton in *A Trick to Catch the Old One* furnishes an entire scene of buffoonery between a drunkard and his serving woman. Scene 4 of Act 3 has no excuse for being except for the gross clownery offered to the groundlings. The whole scene is mere clownish dialogue between Dampit, who is directed to "enter drunk", and his servant-woman Audrey.

An imitation of the tricks of a baboon by Captain Face with William Small-Shanks acting as trainer furnishes an extensive scene of amusement in Act 4, Sc. 1 of *Ram-Alley: or Merry Tricks.*

An enormous amount of comic diversion is supplied in Dekker's *If This Be Not a Good Play, the Devil Is in It* by clownish fiends. At one point, devils roar, fireworks are shot off, and shortly after an "Italian zany" sings.[1]) An entire scene is appended to the end of the play in which devils disport themselves without any relation to the preceding action.[2]) After the "exeunt" of the chief characters in the play is a long direction:

> "The play ending, as they goe off, from vnder the ground in seuerall places, rise vp spirits, to them enter, leaping in great joy, Rufman, Shackle-soule, and Lurchall, discouering behinde a curten, Rauillac, Guy Faulx, Barterville, a Prodigall, standing in their torments."

For ten pages in the text various fiendish performances give entertainment. The climax is the introduction of a Puritan ghost, "a Ghoast cole-blacke".[3]) This is purely variety amusement; it makes no pretence of being anything else.

---

justification. *The Malcontent* contains much buffoonery interspersed and hopelessly mingled with the serious action.

[1]) *The Dramatic Works of Thomas Dekker Now First Collected* (London 1873), III, 326—333. (No scene division.)

[2]) *Ibid.*, 348—359.

[3]) Hard has been the ghost's lot at the hands of scholars who have represented him almost exclusively as a fearsome thing of grave clothes and revenge. Merry was the ghost on occasion, and not above a bit of clownery or a rollicking song. Note, for example, the joyous shade of Mine Host who sings a ribald drinking song and discourses comically on the nether world in Fletcher's *The Lovers' Progress* (Act 3, Sc. 1).

Proof of the popularity of buffoonery is given by Middleton's *A Faire Quarrel.* Chough and Trimtram are the leading comic actors in the play. Their clownery consists of much useless foolery, the reciting of comic epitaphs, etc. Their popularity was so great that to the unsold copies of the first edition of the play in 1617, a new title page was inserted which added after the title: "With new Additions of Mr. Chaughs and Trimtrams Roaring, and the Bauds Song." The additions were three leaves which the binder was directed to place "at the latter end of the fourth act". This added clownery is mere foolery between Captain Albo, the bawd Meg, Priss, Trimtram, and Chough. Meg sings a bawdy song, and Captain Albo repeats a bawdy doggerel epitaph near the end of the scene. In this play the printer adds some of the buffoonery of the acting version, matter frequently curtailed or omitted,[1]) and hopes by doing so to increase the sale of the printed text. What the structure of Elisabethan plays would show had all the extraneous matter of the stage versions been included in printing, we can only conjecture.

Among the diversions of Fletcher's *Mad Lover*, which included a masque of beasts, is a dog-barking scene by the clown. He had acted the part of a dog in the masque and continues his rôle into the play without regard for relevancy.[2]) At an utterly incongruous point in *The Tragedy of Sir John Van Olden Barnavelt*, just before the execution, the three executioners engage in coarse buffoonery which is irrelevant and out of place. After demanding a song from the boy they throw dice for the honor of beheading Barnaveldt.[3]) In *The Virgin Martyr*, the tragedy is halted by the clownish beatings and roarings of the servants, Hircius and Spungius;[4]) none of this has any proper place in the play.

A vast amount of extraneous clownery, unconnected with the plot, is employed in *The Witch of Edmonton.* Even the Black Dog, supposed to represent the powers of darkness, frequently steps from his rôle to play the part of a clownish

[1]) Cf. Shirley's preface to *The Bird in a Cage* in which he regrets the omission of clownery and variety elements in the printed text. Attention has frequently been called to the printer's statement of omitted comic elements in *Tamburlaine.*

[2]) Act 4, Sc. 1. [3]) Act 5, Sc. 2. [4]) Act 4, Sc. 2.

comedian. Clowns give a morris dance and make postures. Cuddy Banks, the leading clown, tries to make his hobby horse drink beer, to the keen delight of the groundlings. When witchery prevents Sawgut from getting a sound from his fiddle, Cuddy gives it to the Black Dog, who plays for the morris. Ann Ratcliffe, a mad woman, provides buffoonery which further increases the volume of extraneous amusement.[1])

Although the Elizabethan dramatists sought as much new variety material as possible in their vaudeville offerings, no popular old form was overlooked. When the clown in *The Prophetesse* begs Delphia to conjure up for him "a pleasant and fine she-devil", the required devil comes forth and dances with him.[2]) Massinger inserts an ape imitation scene in *The Bondman* similar to one in the earlier *Ram-Alley*. Act 3, Sc. 3 opens with the direction for the entrance of Gracculo, "leading Asotus in an ape's habit, with a chain about his neck". Asotus makes faces, climbs his chain, and dances. Dekker employs a typical *debate* in *Match Me in London*. Near the middle of Act 4, the clown and a coxcomb engage in a debate over the relative merits of court and city. The scene is not prepared for, and has no relation to anything else in the play.

The device of putting a clown through a set of tricks for the pleasure of the spectators is skillfully brought into Massinger's *A Very Woman* in the slave market scene where the English slave is made to sing, posture, do tricks with his hat, etc., until Paulo exclaims: "I never saw such an ape before."[3]) This performance is lacking in motivation. In the same play, the buffoonery of a drunken wife is used for extraneous entertainment.[4])

---

[1]) Act 3, Sc. 1 is nearly all mere buffoonery between the clowns and the Black Dog. The morris dance comes in Act 3, Sc. 4. The mad woman appears in Act 4, Sc. 1. Warbeck, a spectator of the morris, explains the entertaining requisites of such a performance when he comments: "Absurdity's in my opinion ever the best dancer in a morris."

[2]) Act 3, Sc. 3.

[3]) Act 3, Sc. 1.

[4]) Act 3, Sc. 5. Borachio, wife of the steward, comes home drunk and engages in a large amount of foolery; she sings and then threatens to beat her husband "damnably".

Old and much used clown tricks reappear in *The Late Lancashire Witches.* In the scene in which Mrs. Generous bewitches Robin with a juggling bridle and rides him away like a horse, the dramatist is dressing up in a fresh setting an old device of the devil plays.[1]) Later in the play comes a clown fight between Parnell and Skimington, preceded by the beating of drums.[2]) None of this has any direct bearing on the main action. In a similar fashion, Ford employs an old device in *The Fancies Chaste and Noble.* As in *Damon and Pithias* and *The Dutch Courtezan*, a shaving scene by clowns provides amusement. Secco trims and shaves Spadone, and as usual, gets soap in his eyes.[3])

In that gruesome old play, *The Martyr'd Souldier*, vaudeville matter is mixed with serious scenes without regard for appropriateness. Comic exaggeration in a colloquy between the clown and the hunter on the size of a certain wild boar in the forest illustrates a variety show performance which is still popular.[4]) Thoroughly out of all propriety, however, according to modern standards, is the scene of buffoonery when the king orders the rape of Victoria. The camel drivers ordered to do the deed lose their wits and give a scene of clownery which they conclude with an "antic" dance.[5]) So gross and so poorly related to the play is some of the buffoonery in *The Lady Mother* that portions of it have been marked in the manuscript as if to be omitted.[6])

A scene of boisterous clownery which has no organic relation to the rest of the play occurs in *The City Match.* Timothy, a foolish lad, who has been made drunk, is exhibited as a strange fish in a side-show. To improve the scene, a "Boy that sings" provides a song on the fish.[7]) Considerable devilry which has no organic place even in a devil-play occurs in *A New Tricke to Cheat the Divell.* A pageant of sinners accompanied by Beelzebub is brought in, and each dances in turn. Beelzebub appears "like a Gentleman with glasse eyes". The sinning scrivener is garbed in indentures, bills, and

---

[1]) Act 3, Sc. 1. [2]) Act 4, Sc. 1. [3]) Act 5, Sc. 2.
[4]) Act 3, Sc. 1. [5]) Act 4, Sc. 3. [6]) Act 1, Sc. 2; Act 3, Sc. 2.
[7]) Act 2 (no scene division). Perhaps the scene is reminiscent of the fish-monster Caliban.

papers.[1]) The whole scene is pure spectacle, unrelated to the plot. More of this devilry is presented in Act 5, Sc. 1. When devils enter "dauncing with Fire workers, and crackers", Slightall proclaims that "Hell's broke loose". Much of this clownery, like that in the additions to *Doctor Faustus*, is obviously there solely for entertainment.

Until the closing of the theatres in 1642, all the old types of clownery flourished and increased in popularity. *Captain Underwit* or *The Country Captain* has a tavern scene of revelry which amounts to an external interlude of drunken clownery.[1]) Brome's *The Court Beggar* is filled with much poorly related buffoonery, clownery of mad-men, songs and dances.[2]) Shirley's *Cardinal* has the epilogue kicked out upon the stage by the Poet, a *commedia dell' arte* device.[3]) The trickery of a tooth-drawer and a tumbler who leaps furnishes much extraneous comedy in Middleton's *Widow*.[4]) The parodying of a proclamation by a clown is employed in *Fortune by Land and Sea*.[5]) Foolery and dancing by a "consort of mad Greeks" are emphasized for the value of the external diversion in Middleton's *The Old Law*.[6])

Elizabethan drama, and the drama which preceded it, contained many diverse forms of entertainment. The play-goer in Tudor and Stuart England might expect to see in an afternoon with the players not only drama but also variety performances: dancing, song, tumbling, juggling, fencing, and the play of clowns.[7]) To this variety material and particularly

---

[1]) Act 4, Sc. 1. [2]) Act 4, Sc. 2; Act 4, Sc. 3; Act 5, Sc. 2.

[3]) In reply to a query from a servant, the epilogue replies: "Yes, he has broke his epilogue all to pieces." He then drolly announces that the play just seen was a tragedy.

[4]) Act 4, Sc. 2. Cf. similar clownery in *Misogonus*.

[5]) Act 3, Sc. 4. Cf. a similar scene in *Wit and Wisdom*.

[6]) Act 4, Sc. 1.

[7]) For a treatment of other elements of variety entertainment, see my "Juggling Tricks and Conjury on the English stage before 1642." *Modern Philology*, XXIV (1927), 269—284; "Extraneous Song in Elizabethan Drama after the Advent of Shakespeare." *Studies in Philology*, XXIV (1927), 261—274; and articles forthcoming in *Modern Language Review*, *Englische Studien*, *Publications of Modern Language Association*, *Philological Quarterly*, and *Journal of English and Germanic Philology*. In the present discussion I have tried to confine my remarks to extraneous clown play and buffoonery.

to that of the clowns, belongs much of the credit for the drama's popular appeal in its period of greatest fruition. The average attendant at a play, then as now, went to see action and to be amused. Little difference it made whether high tragedy had to wait upon the antics of a clown; playwrights and producers amused the commonalty and kept the houses full. Horse-play, practical jokes, and mere clownish buffoonery, frequently as inane as that on the modern vaudeville stage, became a part of the clown's repertoire, and the public applauded, just as the public is still applauding the same material in the most recent variety show. This clownery was inserted in the plays frequently without regard for dramatic structure or artistic justification. Hamlet could scoff at the clown who won applause from "barren spectators", but Henslowe smiled cannily and reminded the playwrights that no spectator was barren who brought his pence.

University of North Carolina. Louis B. Wright.

DIE GRUNDGESETZE DES ALTENGLISCHEN STABREIMVERSES.

Gegenwärtig herrschen solche Meinungsverschiedenheiten über die Rhythmik des Stabreimverses, dafs keine Übereinstimmung selbst im Elementarsten zu finden ist. Um festen Boden zu gewinnen, mufs man sich zu den Handschriften selbst wenden und aufs neue versuchen, die Grundprinzipien festzustellen.

Beim Studium der *Waldere-Fragmente* (Handschr. c. 950, Kgl. Bibliothek Kopenhagen, autotypiert bei Holthausen, Die altenglischen Waldere-Fragmente, Göteborg, 1899) bemerkt man, dafs benachbarte Wörter oft mit demselben Buchstaben anfangen. In einer Gruppe wird z. B. der Anfangsbuchstabe *w*, in einer zweiten *m*, in einer dritten *h* usw. wiederholt. Es entsteht dadurch eine Reihe von Wortgruppen, worin jede Gruppe eine innere Ähnlichkeit in sich einschliefst. Es wird auch bemerkt, dafs die Gruppen ungefähr gleich lang sind. Dieser Zustand entspricht der Definition des Rhythmus: die Wiederholung von etwas Gleichartigem in ungefähr konstanten Intervallen. Der Text ist also rhythmisch; die Wiederholung der Stabreimgruppen stellt den Grundrhythmus dar. Um diesen Grundrhythmus dem Auge darzustellen, kann man den Text in Zeilen einteilen, wobei jede Zeile die Worte einer Stabreimgruppe enthält. Man darf also schreiben:

huru welandes worc ne ge swiceð
monna ænigum ðara ðe mimming can
heardne ge healdan oft æft hilde gedreas
swat fag and sweord wund secg æfter oðrum

Gegen eine solche Schreibweise ist nichts einzuwenden, wenn man nur daran festhält, dafs ihre einzige Bedeutung und Berechtigung eine für das Auge bestimmte Darstellung

des Gruppenrhythmus ist. Ob das Gedicht von dem einen oder dem anderen Scop in solche durch kleine Pausen getrennte Zeilen vorgetragen wurde oder nicht, darüber weifs man nichts.

Es mufs jetzt gefragt werden, wie die Wörter zu betonen sind. Darüber sagen die Handschriften nichts. Die Untersuchungen über den englischen und deutschen Vers mittels graphischer Registrierungen erstrecken sich jetzt über Tausende von Zeilen. Ausnahmslos behalten alle Nennwörter, Zeitwörter und Beiwörter im Vers ihre Prosabetonung. Das Gegenteil scheint eigentlich unbegreiflich zu sein. Ein Deutscher würde nie folgende Zeile

Háb nun ách die Philósophie

in der angedeuteten Weise betonen. Ein Fremder ohne genügende Kenntnis des Deutschen könnte es wohl tun. Eine Betonung im Vers gegen das Prosaprinzip wird nur gebraucht, um einen lächerlichen Eindruck zu machen.

Als Hilfsprinzip kann das Stabreimprinzip gelten. Stabreimende Laute kommen nur in betonten Silben vor.

Durch das Stabreimprinzip sind zwei Betonungen in jedem der zwei ersten und drei in jeder der zwei letzten Zeilen des Beispiels aus Waldere bestimmt. Das Prosaprinzip bestimmt noch eine weitere Betonung in jeder der ersten drei Zeilen (swíceð, ǽnigum, gedréas). Die Betonung von ðára und óðrum ist eine natürliche Folge der rhythmischen Bewegung (Persistenzprinzip). Ob húru zu betonen ist oder nicht, hängt davon ab, ob es ein bedeutungsvolles Wort ist (Bedeutungsprinzip). Da die andern Zeilen alle vier Betonungen haben, wird man geneigt sein, hier húru zu betonen. Das Resultat ist eine Betonung wie folgt:

húru wélandes wórc ne ge swíceð
mónna ǽnigum ðára ðe mímming can
heárdne ge heáldan oft æft hílde gedréas
swát fag and sweórd wund sécg æfter óðrum

Es mufs jetzt die rhythmische Bewegung innerhalb der Stabreimgruppen untersucht werden. Die zahlreichen Untersuchungen über den englischen und deutschen Vers mittels graphischer Registrierungen und Ausmessungen der Kurven haben folgende Grundgesetze bewiesen:

1. Der gesprochene Vers ist ein kontinuierlicher Sprachstrom, dessen Energie regelmäfsig schwankt.

2. Die Schwerpunkte (Zentroide) der aufeinanderfolgenden Energiewellen sind um ein ungefähr konstantes Intervall (die rhythmische Periode) entfernt.

3. Eventuell begleitende Taktschläge entsprechen den Schwerpunkten.

4. Innerhalb einer als eine Einheit gesprochenen Versstrecke (z. B. Verszeile) sind keine Trennungen vorhanden. Versfüfse, Takte usw. gibt es nicht. Diese sind Fiktionen, für welche nichts Entsprechendes in den Tatsachen zu finden ist.

Betont wird nicht ein Punkt, sondern eine ganze Strecke des Sprachstromes. Die betonte Strecke — Wellenberg — in welandes umschliefst nicht nur *c*, sondern auch benachbarte Teile von *w* und *l*. Gerade wo der Schwerpunkt liegt, kann nur aus einer Sprachaufnahme berechnet werden. Man weifs aber aus Erfahrung, dafs er in einem Wort wie dieser irgendwo in dem Vokal *e* liegen mufs. Im allgemeinen gilt folgender Satz sowohl für das Englische wie das Deutsche: der Schwerpunkt — also der Betonungspunkt — liegt innerhalb des Vokals der betonten Welle oder in einem unmittelbar vorhergehenden oder nachfolgenden Konsonanten. Im folgenden Schema soll der Vokal einer betonten Welle durch :′ angedeutet werden. Die anderen Vokale werden mit . angegeben. In dem Schema sind die betonten Vokale um einen konstanten Intervall voneinander entfernt eingetragen.

:′ . :′ . .:′ . .:′ .
:′ . :′ . .:′ . .:′ . .
:′ . .:′ . . .:′ . .:′ .
:′ . .:′ . :′ . .:′ .

Die Zeilen sind alle Vierschläger (Vierheber) und haben vier Schwerpunkte (Zentroide), also Z = 4. Die Zahl der starken Vokale (Schwerpunktsvokale) ist konstant, also S = 4. Die Zahl der schwachen Vokale schwankt zwischen 6 und 8, also W = 6—8. Die Zahl der schwachen Vokale zwischen je zwei Zentroidenvokalen (Zwischenvokale) schwankt zwischen 1 und 3, also v = 1—3. Der rhythmische Schlag — d. h. das Verhältnis der Zahl der starken zu derjenigen der schwachen Vokale — schwankt zwischen 2/3 und 1/2, also q = 2/3—1/2. Die Zeilen fangen alle mit starken Vokalen an und enden mit schwachen; der Verlauf aller Zeilen ist fallend, also k = ↘.

Das Ganze läfst sich in der Formel

$Z = 4,\ S = 4,\ W = 6—8,\ v = 1—3,\ q = 2/3—1/2,\ k = \searrow$

ausdrücken.

Folgende Stellen sind in ähnlicher Weise untersucht worden:

(Z) Zauberspruch gegen verhextes Land (Handschrift vor 1000, British Museum, Cotton Caligula A VII, fol. 177b). 15 Stabreimgruppen: erce . erce . ... word þus gecwedne.

(Wi) Widsith (Handschr. vor 1050, Exeterbook, fol. 84b—87a). Stabreimgruppen 88—96.

(D) Deor (Handschr. vor 1050, Exeterbook, fol. 100a). Stabreimgruppen 35—42.

(CM) Caedmons Hymnus (Handschr. c. 750, Cambridge University Library, Moore Kk 5, 16, fol. 128b).

(CH) Cædmons Hymnus (Handschr. vor 1050, Bodleian Library, Oxford, Hatton 43, fol. 129).

(Be) Beowulf (Handschr. c. 700—750, British Museum, Cotton Vitellius XV, fol. 132a). Stabreimgruppen 1—15.

(R) Reimlied (Handschr. vor 1050, Exeterbook, fol. 94). Stabreimgruppen 1—8.

(A) Andreas (Handschr. nach 1000, Dombibliothek Vercelli). Stabreimgruppen 1—18.

(Br) Sieg bei Brunanburh (Handschr. c. 1000, Saxon Chronicle, Corpus Christi College, Parker MS. CLXXIII). Stabreimgruppen 1—7.

Alle Stellen lagen in der Form von photographischen Reproduktionen vor. Die Resultate befinden sich in nachstehender Tabelle. Für k sind vier verschiedene Formen vorhanden: $k = \nearrow$, erster Vokal schwach, letzter stark; $k = \searrow$, erster Vokal stark, letzter schwach; $k = \rightarrow s$, erster und letzter Vokal stark, $k = \rightarrow w$, erster und letzter Vokal schwach.

	Z	S	W	v	q	k
(Wa) Waldere, 1—4	4	4	6—8	1—3	$\frac{2}{3}$—$\frac{1}{2}$	$\searrow$
(Z) Zauberspruch	3—4	3—4	3—11	0—3	$\frac{1}{1}$—$\frac{1}{3}$	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$
(Wi) Widsith, 88—96	4—5	4—5	4—7	0—3	$\frac{1}{2}$—$\frac{1}{3}$	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(D) Deor, 35—42	4	4	4—6	0—3	$\frac{2}{3}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(CM) Caedmons Hymnus, M	4	4	4—6	0—4	$\frac{2}{3}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(CH) Caedmons Hymnus, H	4	4	4—7	0—4	$\frac{1}{7}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(Be) Beowulf, 1—11	4	4	4—8	0—4	$\frac{1}{2}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(R) Reimlied, 1—8	4	4	4—6	0—3	$\frac{2}{3}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(A) Andreas, 1—18	4	4	4—7	0—4	$\frac{1}{7}$—1	$\nearrow$, $\searrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$
(Br) Brunanburh, 1—7	4	4	5—9	0—4	$\frac{3}{5}$—$\frac{1}{3}$	$\nearrow$, $\rightarrow s$, $\rightarrow w$

Für die Betonung gilt das Prinzip der konstanten Zentroidenzahl für alle Beispiele mit Ausnahme von Z und Wi. Für diese gilt das Prinzip der schwankenden Zentroidenzahl. Für Be wurden keine Schwellverse in Betracht gezogen; sonst hätte das Prinzip der exzeptionellen Zentroidenzahl Geltung.

Ausnahmslos gilt hier das Prinzip der schwankenden Zahl der Zwischenvokale. Hier wie in der gesamten altenglischen Dichtung ist der Schwankungsbereich sehr grofs, oft von 0—4. Wo die Schwankung sehr grofs ist, wird von dem Prinzip der Freiheit der Zwischenvokale gesprochen.

Wegen der veränderlichen Zahl und der unregelmäfsigen Verteilung der schwachen Vokale ist der rhythmische Schlag und der Verlauf schwankend. Bei *Waldere* ist die Ausnahme nur scheinbar; wenn weitere Zeilen hinzugenommen werden, sind rhythmischer Schlag und Verlauf auch schwankend.

Abgesehen von der Zentroidenzahl sind alle rhythmischen Eigenschaften in diesen Beispielen sehr schwankend; man kann sie eigentlich „frei“ nennen. Wo die Zentroidenzahl vier ist, darf man die Zeilen „freie Vierschläger“ nennen. Es besteht eine Ähnlichkeit mit dem uralten griechischen Enoplius.

Nach den älteren Ansichten werden die Stabreimgruppen in Halbzeilen geteilt. Bei den altenglischen Dichtungen liegt im allgemeinen nicht die geringste Veranlassung zu einer solchen Einteilung vor. In *Brunanburh* sind sie durch Punkte wirklich so eingeteilt, aber sonst kommt etwas Ähnliches nicht vor. Das Studium der Punkte in den altenglischen Texten zeigt, dafs sie Gedankeneinheiten abgrenzen; sie sind Gedankenpunkte. Der Anfang der studierten Stelle des Zauberspruches lautet: erce . erce . erce . eorþan modor usw. Der nächste Punkt befindet sich erst am Ende der fünften Stabreimgruppe. Die drei hier befindlichen Punkte dienen als Ausrufszeichen und sind Gedankenpunkte. Wie genau solche Punkte für die Abgrenzung der Gedankeneinheiten benützt werden können, zeigt der Anfang des siebenten Kapitels des dritten Buches von Ælfreds Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte. In den hier studierten Stellen ist die Zahl der Gedankenpunkte jedesmal wie folgt: Wa 0, Z 7, Wi 2, D 0, CM 0, CH 7, Be 1, R 0, A 15, Br 14. Die Regelmäfsigkeit der Verteilung in Br erklärt sich daraus, dafs die Gedankenabgrenzung sorgfältig

ausgeführt wurde und dafs wirklich zwei Gedanken in jeder Stabreimgruppe vorhanden sind.

Über den Rhythmus innerhalb der Stabreimgruppe scheinen zwei Ansichten vorhanden zu sein. Nach der einen sind die Gruppen oder Zeilen rhythmisch, d. h. die Zentroide wiederholen sich nach ungefähr gleichen Intervallen. Nach der anderen (Sievers) besteht eine Stabreimgruppe aus zwei wie Prosa gesprochenen Halbzeilen. Die Halbzeilen sind also rhythmisch.

Es fragt sich, ob eine solche Vortragsweise möglich ist. Prof. Dr. Karl Luick hatte die Güte, einige Zeilen aus Beowulf in den graphischen Registrierapparat hineinzusprechen. Die Kurven wurden mikroskopisch ausgemessen und analysiert. Die Resultate zeigten, dafs die Halbzeilen vollständig arhythmisch waren. Diese Vortragsweise ist also eine ganz mögliche. Man wäre geneigt zu behaupten, dafs eine solche Versart in der modernen englischen Dichtung nicht vorkommt und daher abgelehnt werden mufs. Ein Beispiel gibt es doch. Galsworthys *Francis Drake* fängt folgendermafsen an:

When the land needs
I am coming;
I, Francis Drake,
From my roaming.
Till then, howl, dogs
Of prophecy!
I yet will drive
The unknown sea!

Die kurzen Zeilen entbehren jeden innerlichen Rhythmus.

Jetzt bestreitet Sievers (Zu Cynewulf, Neuere Sprachen, 1925, Festgabe Karl Luick, S. 60) die Richtigeit seiner früheren Ausführungen. Nach seiner neuen Ansicht müssen die Zeilen streng rhythmisch taktierbar sein. Ich habe nun mehrere Stellen aus *Beowulf* und anderen Gedichten in den graphischen Registrierapparat ohne irgendwelchen Zwang hineingesprochen. Die Kurven ergaben Zentroide in ungefähr gleichen Zeitintervallen. Die Zeilen wurden also rhythmisch gesprochen. Diese Zentroide stimmten mit der Prosabetonung überein. Eine Einteilung der Stabreimgruppen in Halbzeilen war nicht vorhanden, ausgenommen wo der Sinn dies verlangte.

Als Ergebnisse der vorhergehenden Betrachtung lassen sich folgende Sätze aufstellen:

1. Das Vorgetragene besteht aus Stabreimgruppen, deren Wiederholung den Grundrhythmus erzeugt.

2. Jede Stabreimgruppe besitzt einen inneren oder Betonungsrhythmus.

3. Für die Betonung haben Prosaprinzip und Stabreimprinzip ausnahmslose Gültigkeit.

4. Die Zentroidenzahl (Zahl der betonten Stellen) kann schwankend sein (z. B. *Erce* zwischen 3 und 6) oder fest (z. B. *Deor* auf 4) oder im allgemeinen fest mit gelegentlichen Schwankungen (z. B. *Beowulf* auf 4 mit Schwankungen bis auf 6).

5. Die Zahl und die Verteilung der schwachen Vokale sind frei. Die Zahl der Vokale zwischen je zwei Zentroiden kann sich unregelmäfsig zwischen 1 und 2, oder 0 und 3, oder zwischen 0 und 4, oder sogar zwischen 0 und 5 bewegen. Es können 0, 1, 2, oder sogar 3 Vorvokale oder Nachvokale vorkommen.

6. Die in den Handschriften befindlichen Punkte sind streng Gedankenpunkte. Metrische Punkte gibt es nicht.

7. Die Einteilung des fortlaufend geschriebenen Textes in Zeilen darf darum nur geschehen, um die Stabreimgruppen dem Auge kenntlicher zu machen. Eine Einteilung in Halbzeilen entbehrt jeder Berechtigung.

Wien. E. W. Scripture.

THE NAME OF MAYFIELD IN SUSSEX.

Mayfield is not mentioned in the section of Domesday Book that relates to Sussex. This may be due to the fact that Mayfield was a "peculiar" of the archiepiscopal see of Canterbury. The Old English name of this vill appears in Eadmer's Life of Saint Dunstan as *Magavelda*. In this word "velda" for *feld* is not merely a latinization, and some of us still say Mayervel. Twelve place-names in *feld* are recorded in the Sussex Domesday Book and this endword occurs 18 times, as follows: *felle* (9 times); *feld* (3); *felde* (2); *felt* (2); *vel* (1); *elle* (1). No Middle English form of Mayfield, earlier than 1248, is known to me. In that year *Maughefeud* and *Magefeud* are recorded in an Assize Roll; cp. Professor Mawer's *Note* on 'Camomile Fields and Mayfields', in *Sussex Notes and Queries*, Vol. 1, p. 249. In Mr. Salzmann's 'Sussex Feet of Fines' (Sussex Record Society's Vol. VII) No. 547 of A. D. 1253 presents *Mawefeld*. In 1256 the 'Sx. F. of F.' yields *Maufeld*. Professor Mawer (*u. s.*) also quotes *Mawefeld* from the Papal Registers of 1260. After that, in the 'Sx. F. of F.', either *ge* or *ghe* or *gge* resumes its place in the headword. In 1279 the unprecedented form *Makefeud* appears in an Assize Roll; and in 1263 we find *Mathefeud*. This may present the common scribal error of *t* for *c*.[1]) Hence **Machefeud*, with *ch* for *k*, might respond to the "Makefeud" of 1279. Otherwise it may support the erroneous explanation of "Mayfield" advanced by Professor Mawer as follows.

In an Assize Roll of 1279 we get a punning attempt to explain the name as *Megthefeud*. In this form the first *e* is unique as regards the forms of Mayfield. It is quite untrustworthy. "Stinking Camomile Field" was humorously intended

[1]) In the 12th-century MSS. of Eadmer's 'Historia Novorum in Anglia', p. 75, the manor of Peckham appears in script as *Petteham* : *Pettheham*.

to imply the meaning of Mayfield. This is merely popular etymology, and it is attributable to the "persistent tendency to explain what we do not understand in language, by identifying it with something else the meaning of which really is clear." (I am quoting Professor H. C. Wyld.) This habit of punning has gone on for ages. Saint Gregory the Great indulged in it; and the Plantagenet scribe who elected to give Latin forms to the names of "Windsor" and "Dymock", etc., no doubt felt justified in inventing "Ventus Morbidus" (the Sick Wind = Wind-sore) and "Quercus Obscura" the Dim Oak). The other Plantagenet scribe who foisted "Megthefeud" (= Megethefield) upon our records in 1279 was similarly actuated. Whether he was a Crow-borer or a Wayward-Ethiopian one cannot say; but no "Stinking Camomile" phrase is applied to Mayfield after A. D. 1279. So we had better go back to the 11th century.

Professor Mawer (*u. s.*) ascribes the latinized form *Magavelda* to the 12th century. But Eadmer's death is dated *ca.* 1124, and he tells us himself that 50 years before 1120 he was a boy at school at Canterbury. He became a monk at St. Augustine's and a preceptor, and his Latin prose is urbane, clear and beautiful. In his youth he knew Ægelric (or Æthelric), the monk of Canterbury who became Bishop of the South Saxons, and who was deprived of his see in 1070. Eadmer speaks very highly of Ægelric and gratefully acknowledges his indebtedness to him for information about Saint Dunstan the Archbishop of Canterbury. The latter died on Saturday, the 19th of May, 988; and Eadmer tells us that Bishop Ægelric was a very old man in 1073 when he directed the ecclesiastical legal proceedings at the *placitum* held at Pinnenden between Archbishop Landfranc and the Earl-Bishop Odo. Eadmer also says that Ægelric was almost a contemporary of St. Dunstan. As the latter died 85 years before the *placitum* we need not regard the "pene contemporaneus" remark as more than a slight exaggeration. Nevertheless, as Eadmer gives us "Magavelda" as the name of a Sussex village at which St. Dunstan built a church of timber; and as Eadmer relied for his information upon a Bishop of Selsey who was consecrated in A. D. 1058; I feel justified in ascribing Eadmer's form to the 11th century; and in rejecting those

forms that were invented by Plantagenet scribes, 200 years later, which Prof. Mawer relies upon.

In the 11th century *n* of the Old English weak possessive, viz *-an*, fell away, and the *a* yielded place to *e*: hence we are postulated upon Māgan, Māga, Māge. *Maganfeld* would mean the open land owned by Māga; and *æt Maganfelde* would indicate a hamlet *on* Māga's land. Villages in Anglo-Saxon times took up very little space *on* an estate; so possible objectors need not think that I am *at* sea because I render *æt* by 'on'. Cp. further Dr. Joseph Wright's Old English Grammar § 559, *æt*.

It is quite clear from Maga, Maughe, Mawe that the stem-vowel of the headword Maga was long. Māga is very rare and in Paulus Piper's *Index* to the names of about 35000 persons recorded in the 9th, 10th and 11th centuries in the Books of the Upper German Ecclesiastical Confraternities, the Old High German form Meig-, Meic-, postulated by the O. E. Māg-, only appears once — namely, in the 9th century unshifted form "Meigoll". In the late Henry Sweet's 'The Oldest English Texts' (1885) the stem *Mag* is not listed. But the stem *Mæg* is dealt with, § 602, and that may postulate dialectal O. E. Māg-; cp. *lǣn, lān* (loan); *lǣr, lār* (lore); *lǣd, lād* (lode): *mǣl, māl* (mole); *mǣge, māge* (kinswoman); *mǣg, māgas* (son, sons).

Also, in the 11th century *ā* had begun to yield place to *ō*; cp. the pun on *Boseham* : *bāsium* (a kiss), attributed to Earl Godwin. In Domesday Book, which yields no Māg-form at all, we get a "Mogescome" (Devonshire) and "Mogintune" (Derbyshire). Finally, we must appreciate the assistance and survival in the 12th-century Middle English Story of King Horn, of a fifth-century prince called Mogi of Reynis. "Reynis" equates *Regnenses*, 'dwellers at Regnum' (Chichester); and, by extension, the Celtic folk of Roman Sussex called the Regni. So this Mōg- may actually be the Māg- who gave his name to Mayfield. Why "Maughe-" should have given way to „Mayer-", locally, I cannot explain. But Māga, Mæg-, Mōg-, are exactly the same, outside of Sussex, as *lād, lǣd* 'lode', Sussex 'lade'.

ALFRED ANSCOMBE.

ANMERKUNGEN ZUM GLOSSAR DES TOLKIEN-GORDONSCHEN 'SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT'.

Es ist kaum zu bezweifeln, das von den Engländern Tolkien und Gordon ausgezeichnet edierte Gawain-Gedicht wird lange standard bleiben und wahrscheinlich mehr wie eine Auflage durchmachen. In dieser Hinsicht spielen selbstverständlich eine bedeutende Rolle die kritischen Referate, wo schon eine gute Anzahl nützlicher Winke den Herausgebern mitgeteilt, auch ein paar wirkliche Fehler korrigiert worden sind.[1]) Trotzdem bleiben noch einige soviel ich weifs unbemerkte Einzelheiten, worin das Glossar bei einer zweiten Auflage noch etwas verbessert werden könnte. Auf diese Nachlese, die ich aus dem Glossar herausgeholt habe, mache ich hier möglichst knapp und in alphabetischer Ordnung aufmerksam.

aquoyntaunce, Z. 975, 'Bekanntschaft', von afr. *acointance* derselben Bedeutung, fehlt auf S. 136.

beuerage, 'Getränk': hinzuzufügen ist der Beleg in Z. 1112.

bi, adv.; die versprochene Anmerkung zu Z. 214 fehlt.

breue, 'abschreiben': für das als Etymon angegebene ae. *brétan* (Druckfehler — lies *bréfan*) ersetze ae. *gebréfan*, dessen Simplex nicht vorzukommen scheint. Man denke auch an an. *bréfa*.

chaffer, 'Geschäft, Güter' neben ae. *céap* + ae. *faru* berücksichtige man an. *kaupfǫr*, besonders im Ausdrucke *fara kaupfǫrum* 'eine Geschäftsreise unternehmen'.

[1]) Nämlich von Holthausen, *Beibl. z. Anglia* XXXVI (1925), 162–63; Grattan, *Rev. of Engl. Studies* I (1925), 486—87; Hulbert, *Modern Philology* XXIII (1925/26), 246—49; Menner, *Modern Lang. Notes* XLI (1926), 397—400; Emerson, *Journ. of Engl. and Germ. Philol.* XXVI (1927), 248—50; Brett, *Modern Lang. Rev.* XXII (1927), 451—58.

draueled wird durch 'murmured' übersetzt. Die gegebene Bedeutung des an. Zeitwortes 'to talk nonsense' 'Blödsinn sprechen' ist der Semantik nicht so ganz passend wie 'to talk thick' 'undeutlich sprechen (von einem Betrunkenen'). (Siehe Cleasby-Vigfússon, *Icelandic Dictionary* unter *drafa*.)

godlych, adv.: gegen das farblose ne. 'goodly' schlage ich 'höflich, gütigst' (s. *NED.* unter 'goodly', adv., 2) vor.

ȝede wird direkt vom ae. Simplex *éode* abgeleitet. Mit Jordan (*Handbuch d. me. Gramm.*, § 84, Anm. 4) und Wright (*Element. ME. Gramm.*, § 65, Anm.) müssen wir als Etymon das Kompositum *geéode* annehmen. Gleicherweise setzt ȝederly ein ae. **ge-édre* voraus.

harden, d. i. *hardenen*, 'härten, ermutigen': neben an. *harþna* (nur intrans.), das wahrscheinlich eine Rolle gespielt hat, ist zu erwähnen das einheimische Zeitwort *heardian* (ae. *hyrdan* kommt hier nicht in Betracht). Dieses letztere hat bekanntlich unmittelbar das spätere Zeitwort 'to hard' erzeugt, kann aber unter dem Einflusse der schon im Ae. nicht allzu kleinen Gruppe von Ableitungen in -(*e*)*nian* ohne Rücksicht auf das mehr oder weniger entsprechende an. *harþna* sich umgebildet haben. Vom *NED.* unter '-en', vbl. suff. gewinnt man übrigens einen etwas irreführenden Eindruck über die Zahl von solchen Bildungen im Ae.

lach(che): für *leȝte* (Z. 1410) lies *leȝten*. Nach *leȝten* und vor *lel*(*e*) schalte *leke* (Z. 1830) mit Verweis auf *louke* ein. lofden: verweise auf luf, vb., nicht auf louy.

maystrés, was auch die Bedeutung sei, kann formell nur auf afrz. *maistrie* (ne. 'mastery') zurückgehen, nicht auf die afrz. Parallelentwicklung *maistrise*, die hier gar keine Rolle zu spielen scheint. (Siehe *NED.* unter 'mastery', 4, und 'maystrice'.)

nolde: verweise auf wil, vb.

payttrure, 'Brustriemen': nach afrz. *peitrel* sollte hier wie unter croupur auf Suffixänderung aufmerksam gemacht werden. paumes, Z. 1155, ist ein rein technisches Jagdwort mit erheblich beschränkterer Bedeutung wie das allgemeine 'Hirschgeweih'. Unter *paumes*, ne. 'palms' (s. *NED.* s. v.², 3), verstehe man blofs die breiten, flachen Teile des Geweihs, woraus die Sprossen oder Geweihspitzen wie Finger aus der

Handfläche herauswachsen. Übersetze also mit 'palms', mit erklärender Anmerkung.

samned (Z. 659): für das untechnische 'came together, joined' bevorzuge ich einen exakteren Ausdruck, z. B. 'sich deckten, coincided', der mir zur Schilderung des gedoppelten Fünfeckes geeigneter scheint. scholes (Z. 160), ein sehr umstrittenes Wort, wird hier als 'Spitzschuhe' genommen. Zur Unterstützung des Vorschlages Emersons (*Mod. Lang. Notes* XXXVI, 1921, 312) 'schuhlos, ohne Schuhe' könnte man das von ihm unbemerkte an. *skólauss*, 'barfufs', erwähnen. seuen: die Glosse 'seven' fehlt (vgl. fiften). slepe: für ne. 'aslepe' (Druckfehler) lies 'asleep'. soþen, 'gekocht' (Z. 892): fraglich scheint es mir, ob die im *NED.* unter 'seethe' zitierten, doch unerklärten þ-Formen auf ae. *soden* beruhen; diese tauchen anscheinend erst im 13. Jahrhundert auf und zwar ohne spätere Belege als aus dem 16. Jahrhundert. Wenn *soþen* einfach nach dem Muster des Präsens gebildet worden wäre, so hätte man nicht nur frühere Belege, sondern auch ein längeres Leben erwartet, überhaupt hinsichtlich der ausgeprägten Vorliebe der englischen Sprache für derartige Ausgleichungen (vgl. 'chosen', 'frozen' usw.). Man denke also an den möglichen Einflufs des an. *soþinn*, pp. zu *sjóþa*, das vielleicht erst und nur als adj. geborgt worden und neben dem einheimischen 'sodden' eine Zeitlang in Gebrauch gewesen sei.

toun, mit '(Menschen-)wohnungen, Hof' glossiert: ich berücksichtige nur Z. 1049 samt der Anmerkung dazu, S. 99. Die betreffende Stelle lautet: *Er þe halidayes holly were halet out of toun*, die in der Anmerkung wie folgt übersetzt wird: 'ehe die heiligen Tage von den Menschenwohnungen ganz weggezogen waren'. Hier machen nun die Herausgeber auf den Parallelismus zwischen dem Gebrauche des me. *toun* und des ae. *geard* in Ausdrücken vom Hinausgehen und Hereinkommen der Jahreszeiten aufmerksam; insbesondere wird die *Beowulf*-Stelle, Z. 1133—34, *oþ þæt óþer cóm | geár in geardas*, zitiert, wo *in geardas* von den verschiedenen modernen Herausgebern ganz wörtlich mit 'Hof, Gehöft, Finns Schlofs' und ähnlichem übersetzt wird. In beiden obigen Fällen aber haben wir es allem Anschein nach nicht mit einer wörtlichen, dichterischen Redeform, sondern mit einem idiomatischen germanischen (wenigstens englisch-skandinavischen) Ausdruck zu tun. Zur

Bekräftigung dieser Meinung läfst sich zunächst an. *líþr vetr ór garþi*, 'die Winterzeit geht vorbei' (nicht 'aus der Wohnung der Sterblichen hinaus'!) zitieren (s. Cleasby-Vigfússon unter *garþr*, 3). Ebenso farblos, mithin idiomatisch, ist das *veturinn* (*sumarin*) *gengur í garð* des Neuisländischen (s. S. Blöndal, *Islandsk-Dansk Ordbog*, Reykjavík, 1920—24, unter *garður*, 2.)[1] Zweitens, hinsichtlich des me. *toun* wird seine idiomatische Anwendung vom *NED.* (unter 'town', 8) bestimmt anerkannt und mit Beispielen unterstützt, die die dort behauptete Meinung bestätigen. Obwohl nun die semantische Entwicklung des an. bzw. neuisl. *garþ(u)r* jener des me. *toun* parallel sei, so bildet dieses keinen absoluten Beweis dafür, dafs der entsprechende ae. Ausdruck mit *geard* zu einer früheren Zeit (*Beowulf* um 700 n. Chr.) ebenso schwach und farblos geworden war. Nichtsdestoweniger ist der wesentlich nahe Parallelismus ganz schlagend und vielleicht überzeugend.

Die *Beowulf*-Stelle übersetze ich also ganz einfach 'bis die nächste Jahreszeit (herein-)kam', gleicherweise die Gawainsche 'ehe die Ferien vorbei waren'.

trestos, -es geht zweifellos nicht auf das afrz. Diminutiv *trestel*, dessen acc. pl. früher *trestels*, später *tresteaus*, kaum *trestez* (zu einem *trestet*) wäre, zurück, sondern auf das Simplex *treste*, pl. *trestes* (s. *NED.* unter 'treste', sb.[2]). Bekanntlich lebt das Diminutiv *trestel* im ne. 'trestle' weiter.

þro, adj.: *as þro* 'equally crowded with delight' (1021). Diese Glosse finde ich nur deswegen etwas verwirrend, weil das eng damit verbundene *þronge* (pt. zu *þringe*) auch mit 'crowded' übersetzt werden könnte. *Much dut wats þer dryuen þat day and þat oþer, / And þe pryd as þro þronge in þerafter* läfst sich vielleicht am besten wie folgt übertragen: 'An diesem Tage, auch am anderen, wurde viel Kurzweil getrieben; danach drang ebenso munter der dritte Tag hinein'. Glossiere also *as þro* blofs 'as merrily'; besser wäre es aber, seine besondere Deutung zu unterlassen.

[1]) Ein sehr hübsches modernes Beispiel bietet folgender Auszug aus Johann Sigurjónssons *Fjalla = Eyvindur* (Reykjavík: Gutenberg, 1912, S. 67): '1. bondi: Það væri ekki að undra, þó veturinn gengi snemma î garð, eftir þetta inndælis sumar' 'Erster Bauer: Nach einem so schönen Sommer wäre es nicht wunderlich, wenn der Winter früh käme'.

CAMBRIDGE, MASS., U. S. A. FRANCIS P. MAGOUN, JR.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Ae. *réod* 'rubrum, stibium'.

Auf das in den nordhumbrischen Evangelien vorkommende *réod* 'minium' habe ich schon früher aufmerksam gemacht. Ein weiteres Zeugnis für dieses Substantiv findet sich auf fol. 41 recto[2] des MS. Cotton. Cleopatra A III, (WW. 407[9]) Fucare *reodegnidan*, was natürlich = *reode gnidan* ist, wie Wright-Wülcker druckt. In diesem Falle wird damit die rote Schminke bezeichnet, wie aus der Aldhelmstelle, auf die die Glosse geht, De laudibus Virginitatis cap. XVII (Giles S. 17, 21—24) klärlich zu ersehen ist: *Ista tortis cincinnorum crinibus calamistro crispantibus delicate componi et* ***rubro coloris stibio*** *genas ac mandibulas suatim* ***fucare*** *satagit.* Ae. ***réode*** gibt *rubro coloris stibio* wieder und ***gnídan*** *fucare.* Der Glossator hat also, jedenfalls nach Anleitung einer lat. Erklärung, *fucare* als (*fuco*) *fricare* verstanden. Was die Bemerkung zur Glosse auf dem linken Rande, *ñıȝł*, bedeuten soll, habe ich bislang noch nicht ermitteln können; *ȝł* könnte Abkürzung für *glossa*[1]) sein; wenn der erste Buchstabe als *r* gelesen werden könnte, möchte man an Abkürzung für *require in glossario*[2]) denken. Derartige Randbemerkungen habe ich noch des öfteren bemerkt. Ich komme darauf zurück. Markierungspunkte vor der Glosse, wie sich solche im Epinal finden, habe ich schon mehrfach als in dieser Hs. vorhanden anzugeben Gelegenheit genommen. Auf den Spalten 406 und 407 des WW.'schen Druckes sind folgende zu vermerken: 1. vor *Fato* . ***gewife***, WW. 406[4]. (Diese Glosse mit der

---

[2]) Oder *glossario.*

[3]) Oder ist zu lesen *non in glossario*?

folgenden, *Fortune* . ***gewife*** entstammt dem 30. Kapitel von Aldhelm *De laudibus virginitatis* (ed. Giles S. 35, zweitletzte Zeile: *post ... dissipatas fanaticæ gentilitatis ceremonias, quæ vitam veritatis expertem* ***fato fortunæ*** *et Genesi gubernari juxta Mathematicorum constellationem arbitratur.* 2. vor *Forti* ***fæstes***, WW. 406[16] (Glosse zu Aldh. de laud. virginitat. cap. 47 (ed. Giles p. 62[13]) *turrem eidem in minaci proceritate in edito porrectam et* ***forti*** *lituræ compage constructam eidem erexit*). Aus dem Zusammenhange ist ersichtlich, dafs der Schreiber der Cleopatraglossen in seiner Vorlage *fæste. s.* gefunden haben mufs, was für ***fæste*** (sc. *gefége*) *saxonice* steht. 3. vor *Fatescunt.* ***swe þeredan***, WW. 406[26] (Glosse zu Aldh. de laud. virginit. cap. 28 (ed. Giles p. 33[10]), *qua carnalis spurcitiæ blandimenta* ***fatescunt***. Der Markierungspunkt mag hier dazu dienen, den Leser darauf aufmerksam zu machen, dafs etwas nicht ganz in Ordnung ist. In der Tat pafst das Präteritum *swe þeredan* nicht zu dem wirklichen Präsens der angeführten Aldhelmstelle; es erfordert ein historisches Präsens wie solches in der metrischen Fassung von *De laud. virginum* (ed. Giles p. 157[21]) vorliegt:

Idcirco fugiens quærit sub rupe latebras,
Donec tortoris sævi tormenta ***fatiscant.***

Vielleicht hat in der Tat *fatiscant* ***swe þeredan*** in der Aldhelmglossen-Vorlage, aus der der Schreiber schöpfte, gestanden und ist die Glosse auf die angezogene Stelle von *De laud. virginum* zu beziehen. Die umgebenden Glossen machen dies sehr wahrscheinlich. Denn WW. 406[25] *Faminem* (Schreiberversehen für *famine*) . ***spræce*** geht auf *De laud. virginum* (ed. Giles p. 154, drittletzte Zeile) *Quis vero studeat diserto* ***famine*** *fretus* | *Omnia virtutum chartis describere signa.* Es ist jedoch auch Beziehung auf Ibid. p. 156[15] *Nec non diserto digessit* ***famine*** *librum* möglich. Das falsche *Faminem* (jedenfalls auf *Famine* mit einem zufälligen Striche über *e*, der als Abkürzungszeichen für *m* angesehen wurde, beruhend, findet sich auch auf fol. 110 verso[2] (WW. 521[31]) *Faminem* . ***spræce***, eine Glosse, die auf dieselbe Aldhelmstelle sich bezieht, die ich aufgeführt habe. Zur handschriftlichen Überlieferung da ist zu bemerken, dafs vor *n* ein anderes *n* ausradiert ist. 4. vor *Friens* . ***brytende***, WW. 406[35] (auf *fricans* Aldhelm

ed. Giles p. 178[3] bezüglich und darnach zu berichtigen). Zur nächstfolgenden Glosse, *Fricabat* . ***gebrytte*** (Aldh. ed. Giles p. 25) ist zu bemerken, dafs sie von anderer Hand in bleicher Tinte geschrieben ist. Von derselben Hand in derselben bleichen Tinte geschrieben ist die ae. Erklärung von WW. 407[1] *Fasce* . ***gegirlan*** (Aldh. ed. Giles p. 188[25]), desgleichen die von WW. 407[2] *Fasciæ* ***breost lines*** (so trennt die Hs.). In der nächstfolgenden Glosse, WW. 407[3] (auf Aldh. ed. Giles p. 197[5] bezüglich) hat die Hs. *Fantasma* | ***scin*** i. & (nicht *et*) *nebulum* d. h. *nebulam*. Die Glossen WW. 407[6–7] hat die Hs. zusammen auf einer Zeile und WW. 407[7] in der ae. Erklärung von *Farsis* die Abkürzung ***gefylđ*** = ***gefyldum***, wie der Druck bietet. *Farsit* . ***fylde***, WW. 407[6] bezieht sich auf Aldh. ed. Giles p. 211[17], während WW. 407[7] auf p. 161[20] geht. In der folgenden Glosse, WW. 407[8] hat die Hs. *Filicumque* 7 ***fearnes ł fearna***, letzteres in bleicher Tinte. Die Glosse entstammt Aldh. ed. Giles p. 212[18]. Am Rande zu WW. 407[9] *Fucare.* ***reodegnidan*** ist der schon erwähnte Vermerk *ñgł* in bleicher Tinte geschrieben. In derselben Tinte geschrieben sind folgende Glossen: WW. 407[13] *Fauorem* . ***fultum*** (Aldh. ed. Giles p. 67); WW. 407[17] *Fomentat* ***beþede*** (Aldh. ed. Giles p. 155[15]); WW. 407[22] *Faui* . ***beobread*** (Aldh. ed. Giles p. 179[25], 212[10]); WW. 407[23] *Fauste* . ***gesælge*** (Aldh. ed. Giles p. 193[29]); WW. 407[24] *Flari* (d. h. *Flagri*) . ***sweopan*** (Aldh. ed. Giles p. 197[12]); WW. 407[25] *Factitat* . ***deþ*** 7 ***wyrceþ*** (so Hs.) = Aldh. ed. Giles p. 210[21]; WW. 407[28] *Friabant* . ***brœcan***[1]); WW. 407[29] ***Fullones*** (d. h. -is), ***wealceres*** (Aldh. ed. Giles p. 124[5]. 5. steht der Markierungspunkt vor WW. 407[16] *Fotu* . ***beþinge*** Aldh. ed. Giles p. 157[9]; 6. vor *Faltum* . ***gehladen***[1]), WW. 407[21]. 7. vor WW. 407[28] *Friabant* . ***brœcan***; 8. vor WW. 407[32] *Friabant* . ***brœcan***; 9. vor *Fatu* . ***spræce*** (Aldh. ed. Giles p. 179[18]); 10. vor WW. 407[35] *Flatu* . ***oreþe*** (Aldh. ed. Giles p. 25); 11. vor *Fricans* . ***filiende*** (Aldh. p. 178[3]). Von Abkürzungen findet sich aufser der bereits angegebenen noch auf fol. 40 verso 2 (WW. 406[6]) *Fato* . ***winter ġgonge***[1]). WW. 407[27] hat die Hs. *Furcifera* . ***þawearg berendan***; WW. 406[20] *Falconum* . ***wealh hafeca*** (Aldh. ed. Giles p. 77). Eine weitere Abkürzung ist in WW. 406[33] festzustellen; die

[1]) Die Glosse bedarf besonderer Erörterung, die ich mir auf später verspare.

Hs. hat *Frondosis dumis* . ***þæm gehilmdū grâfum*** (Aldh. ed. Giles p. 175[27]). Auf einer Zeile hat die HS. die Glossen zu Aldh. ed. Giles p. 171[7] und p. 194[14] *Facessit* . ***fremede*** . *Facessunt* . ***fremmað***. Von nicht im Druck vermerkten Akzenten sind noch zu beachten WW. 406[29] *Findit* . ***toslâf*** . ***tocleaf*** (Aldh. ed. Giles p. 168[29]); WW. 407[33] *Faciam* . ***îc dô*** (Aldh. ed. Giles p. 249 No. 3[4]. WW. 407[34] *Faxo* . ***îc dô*** (Aldh. ed. Giles p. 249 No. 3[4]. Von Trennungen zusammengesetzter Wörter im Drucke führe ich noch folgende an: WW. 406[3] *Furtunat;* (so abgekürzt Hs.) . ***gewif sæli***; WW. 407[12] *Floralia* . ***blostm geld*** (Aldh. ed. Giles p. 67). Auch auf eine Zeile geschrieben sind in der Hs. noch folgende Glossen: WW. 406[4–6] *Fato* . ***gewife*** . *Fortune* . ***gewife*** . *Fato* . ***winter ġgonge.***

Gibt es ein ae. Hauptwort *onslęge* m. 'blow'?

Bosworth-Toller p. 758b heifst es: ***onslæge*** v(ide) ***onslege.*** Unter ***onslege*** finden wir die Angabe, dafs der Genetiv ***onsleges*** und das Wort männlich ist und die Bedeutung hat 'a blow struck on something'. Als Quelle des Eintrags wird angegeben Wrt. Voc. II 92, 53 ***onslægium*** *inflictis* , ***onslægum*** 47, 27. Diese Angabe hat 1894 Clark Hall in der ersten Ausgabe seines *Concise Anglo-Saxon Dictionary* auf guten Glauben hingenommen und auf S. 238c ein ***onslæge*** m. 'blow' als ganz gewöhnliches Wort gebucht. Dasselbe hat Sweet 1897 auf S. 133a seines *Student's Dictionary of Anglo-Saxon* getan, indem er ebenfalls als ganz gewöhnliches Wort ***on-slęge, æ,*** m. 'blow' verzeichnete und sogar auf die sonst geübte Vorsicht, *Gl.* hinzuzufügen verzichtete, woraus zu schliefsen ist, dafs er die von B.-T. angegebene Gewähr für den Eintrag als vollgültig hinnahm, ohne sich durch Nachsehen zu vergewissern, ob wirklich in den angeführten Glossen ein Hauptwort vorliege, oder nicht vielmehr eine Verbalform, wie er schon aus dem Lemma *inflictis* hätte ersehen können. Und dafs wirklich eine Verbalform vorliege, würde ihm die Einsicht der Quelle der beiden Glossen verraten haben. Die Quelle aber war unschwer aus der Angabe bei B.-T. ***onslægium*** 'inflictis' Wrt. Voc. 92, 53 (= WW. 524[8]) zu ermitteln; denn an der Spitze des Glossenabschnittes, wo die angezogene Glosse vorkommt, steht klar und deutlich bei

Wright wie bei Wright-Wülcker *De Babyllo*, und daſs diese Glossen der metrischen Fassung von Aldhelms De Virginitate entstammen, *inflictis* folglich auf Aldh. ed. Giles p. 165[2] = Ehwald p. 398 Vers 1059, *Quatenus* ***inflictis*** *nutarent pectora flagris* gehen muſs, hätte ihm der Vermerk (WW. 516[18] *Demet ro incip̄* (so Hs., für was der Druck hat *De metro incipit*) verraten können. Einsicht der Hs. auf fol. 112 recto 1 würde ferner die Tatsache ergeben haben, die ich nunmehr feststelle, daſs nämlich Wrights wie Wright-Wülckers Druck ungenau ist, indem sie beide als Interpretament ***onslægium*** bieten, während die Hs. deutlich *onslæg̃u* d. h. *onslæginum* hat, woraus ersichtlich ist, daſs das ***onslægum*** von Wrt. Voc. II 47, 27 = WW. 425[30] auf ursprünglichem ***onslæg̃um*** d. h. ***onslægnum*** beruhen muſs.

Bristol, Conn., 1925. Otto B. Schlutter.

BEMERKUNGEN ZUM NED.

Weiteres zur Namensfrage des Verfassers, der Traktat No. 10 in Thomas Wrights Volume of Vocabularies, Liverpool 1857, schrieb.

Ich habe jetzt Gelegenheit gehabt, die Notes and Queries, 4th Series VIII, 64 einzusehen, auf die Skeat zur Begründung seiner Annahme hingewiesen hat, um wahrscheinlich zu machen, dafs der Mann *Bibbesworth* geheifsen habe. Es wird gut sein, wenn ich wörtlich hersetze, was William Aldis Wright unterm Datum des 22. Juli 1871 da schreibt:

"Walter de Biblesworth."

"I wish to hazard the conjecture that **Walter de Biblesworth**, the author of the treatise printed in Mr. Thomas Wrights Volume of Vocabularies (p. 142) is the same as *Sir Walter de Bibbesworth or Bybbesworth*, or *Bibbysworth* whose family took their name from *Bibbysworth Hall* in the parish of Kimpton, Hertfordshire. He died possessed of the manor of Saling Hall in the parish of Great Saling, Essex, and was buried at Little Dunmon (Morant's Essex II, 410). His family also held the manor of South House in the parish of Great Waltham in the hundred of Chelmsford (ibid. p. 86). The treatise in question was written for the use of the Lady *Dionysia de Montchensy*, whose family was one of considerable importance in Essex in the 13th century. They were lords of the manor of Hanningfield in Chelmsford hundred (Morant II, 35) and of many others in the same county. They gave their name to Munchensies, a messuage near Halsted. *William de Montchensy* (died 1285), baron of Swainscamp or Swanscombe, in Kent, married Dionysia, the daughter of Hubert de Anestie of Redgwell. She died in 1303, leaving only a daughter Dionysia, wife of Hugh de Vere, her son William having been killed in

1288 at the siege of Drosselan Castle in Wales (Morant II, 341). Whether, therefore, we take the treatise of *Walter de Biblesworth* to have been written for the benefit of the elder or the younger of these ladies, it is clear that they were contemporaries and neighbours of *Walter de Bibbesworth*, and I cannot help thinking that *Biblesworth* is a copyist's error for *Bibbesworth*. A pedigree of the *Bibbesworth* family will be found in Clutterbuck's *History of Hertfordshire* under the head of "Kimpton", and Morant's Essex will supply further information with regard to their property in that county."

Es mufs zugegeben werden, dafs die Vermutung von W. Aldis Wright sehr viel für sich hat. In Anbetracht, dafs sie schon 1871 veröffentlicht war und das NED 1888 zu erscheinen begann, die an der Herausgabe beteiligten Gelehrten also an die 17 Jahre Zeit hatten, sie auf ihren Wert hin zu prüfen, kann man sich nur wundern, warum nicht schon im ersten Bande für die Zitate aus Walter de Biblesworths treatise unter dem Buchstaben A Kenntnis von ihr genommen wurde. Es scheint, dafs erst der hochverdiente Walter Skeat das Interesse an ihr zu wecken verstanden hat, und ich gehe wohl nicht fehl, wenn ich annehme, dafs schon vor dem Erscheinen seines Nominals im Anhange zu den Transactions von 1905—1906 er den Anstofs zu der Schreibung des Verfassernamens als BIBBESWORTH gegeben hat, die im NED mit den Zitaten unter G (1901) anhebt, aber soviel ich beobachtet habe, erst von K an folgerichtig durchgeführt wird. Denn unter G und H begegnen noch Zitate genug, die an *Walter de Biblesworth* festhalten. Anscheinend hat man damals noch nicht zu einer einheitlichen Ansicht über den wirklichen Namen des Verfassers gelangen können. Von K an bezeugen die Zitate bis Y, dafs den Herausgebern *Walter de Bibbesworth* als der dem Verfasser zukommende Name feststeht; über die Gründe, die zu dieser Entscheidung geführt haben, mag der uneingeweihte Leser sich den Kopf zerbrechen. Rechenschaft darüber wird ihm nicht abgelegt. Und doch, dünkt mich, ist diese Rechenschaft im Interesse der Genauigkeit sehr notwendig. So ansprechend auch die Vermutung von W. Aldis Wright ist, vorderhand ist sie nicht mehr als eine Vermutung. Sie zur Gewifsheit zu erheben, ist Sache der Rechenschaft, die wir von den Herausgebern des NED erwarten dürfen

angesichts des bestimmten Zeugnisses zweier Handschriften, von denen die eine, MS. Arundel No. 220, nach dem Drucke von Thomas Wright von *Le treytyz* spricht *ke moun sire* ***Gauter de Bibelesworthe*** *fist à ma dame Dyonisie de Mounchensy*, während die andere, MS. *Sloane*, am Ende des Traktats sagt: *Ici finist la la Doctrine monsire GAUTER DE BIBLESWORDE.* Das Zeugnis der Sloane-Hs. dünkt mich ganz besonders wichtig, da es den Namen in lauter grofsen Buchstaben bringt, wodurch die von Aldis Wright angenommene Verwechslung von *b* und *l* so gut wie ausgeschlossen erscheint. Beachte ferner, dafs der Name in der Arundel-Hs. *Bibelesworthe* und nicht *Biblesworthe* überliefert ist, wodurch wieder der Verwechslung von *b* und *l* der Boden entzogen wird. Wer an dieser Überlieferung rütteln will, müfste zunächst feststellen, dafs der Druck von Thomas Wright nicht handschriftlich genau ist. Ich habe keinen Zweifel, dafs ein erneuter Abdruck des Traktats nach der Hs. ein verdienstliches Unternehmen sein würde, das manche Zweifel endgültig aus dem Wege schaffen könnte, und ich möchte den englischen Gelehrten, die für solche Dinge Interesse haben, eine Neuausgabe dieses wichtigen Dokuments englischen Schrifttums besonders ans Herz legen. Englische und romanische Philologie kann dabei nur gewinnen. In der Zwischenzeit aber sehe ich keinen Grund, an der Richtigkeit von Wrights Drucke, soweit des Verfassers Name in Frage kommt, zu zweifeln. Und alles, was ich Aldis Wright zugeben kann, ist, dafs die von ihm angenommene Identität eines Nachbarn der Familie *de Montchensy*, der *Sir Walter de Bybbesworth* hiefs und als Herr von Saling Hall im Anfange der Regierung Eduards I. (1272—1307) starb, mit dem Verfasser des für Frau Dionysia de Montchensy geschriebenen anglo-französischen Traktats, der *Walter de Bibelesworth* genannt wird, im Bereiche der Möglichkeit liegt, bewiesen ist die Identität aber bislang nicht. Und ehe sie nicht bewiesen ist, ziemt es uns, mit unserm Urteil zurückzuhalten. Übrigens bedürfen die Angaben des historischen Berichtes von W. Aldis Wright hie und da der Richtigstellung. Was er über die Herkunft der Frau Dionysia de Montchensy als der Tochter *Huberts de Anestie* von Redgwell sagt, stimmt nicht zu dem Bericht von Morant, der sie (Essex II, 35) die Tochter und Erbin des *Nicolas de Anesty*

nennt. Und wenn er ihren Sohn William de Montchensy bei der Belagerung von Schlofs Drosselan in Wales im Jahre 1288 getötet werden läfst, so trifft das allerdings mit dem überein, was Morant (Essex II, 342) von ihm berichtet, aber an zwei anderen Stellen läfst Morant diesen Sohn „jung sterben", so Essex II, 35 und 138. Seite 35 heifst es: *"William de Montchensy, Lord of Swainscamp, married Dionysia, daughter and heir of Nicolas de Anesty, and had* ***William, who dyed young,*** *and Dionysia, his sole daughter and heir, that was married to Hugh de Vere, second son to Robert de Vere, Earl of Oxford, who became in her right Baron of Swainscamp, but by her had no issue.*

Und Seite 158 wird von *William de Montchensy* gesagt: *By his wife Dionysia he had a son William,* ***who dyed young,*** *and a daughter named Dionysia that was married to Hugh de Vere* ... Während Morant aber an diesen Stellen den Sohn Williams de Montchensy im jugendlichen Alter sterben läfst, spricht er von ihm auf S. 340 in einer Weise, die sich damit gar nicht in Einklang bringen läfst. Denn nach dem da Vorgebrachten müfste er das reife Mannesalter erreicht und solche Erfahrung an den Tag gelegt haben, dafs er in den Kämpfen der Barone eine nicht unbedeutende Rolle spielte und einer der Hauptbefehlshaber in der Schlacht bei Lewes (1264) war. Von seinem Vater William de Montchensy wird gesagt: *He dyed in 1285 and she* (seine Mutter) *in 1303, leaving two children — William and Dionysia. William, the son, being one of the discontented Barons, opposed K. John and K. Henry III to the utmost of his power. He was one of the chief commanders at the battle of Lewes, in which K. Henry was taken prisoner: but being himself taken soon after, his estate was confiscated, and given to William de Valence, Earl of Pembroke, who had married his aunt, Joan de Montchensy, his father's sister. It was, however, restored to him; but he was killed at the siege of Drossellan Castle in Wales.*

Was hier gesagt wird, stimmt nun durchaus nicht zu der Darstellung auf S. 137, wo in der Anmerkung [D] von seinem *Vater, William de Montchensy* berichtet wird, dafs er *joining with the barons against K. Henry III., his lands were seized, and given to his brother-in-law, William de Valence.* Der

Bericht hier wird der korrekte sein, und auf S. 340 ist augenscheinlich der Vater mit dem Sohne gleichen Namens vermengt und auf den Sohn übertragen, was der Vater tat und was ihm zustiefs. Dafs der Vater an den Kämpfen der Barone gegen den König tätigen Anteil nahm und eine Hauptrolle als Befehlshaber in der Schlacht bei Lewes spielte, läfst sich leicht denken und erklärlich finden. War ja sein Schwiegervater *Nicolas de Ansty* auch einer der Unzufriedenen, der nach S. 137 *join'd with the Barons against K. John.* Nichts natürlicher, als dafs der Schwiegersohn mit dem Schwiegervater gemeinsame Sache machte oder dessen Sache zu der seinigen. So wird denn auch ihm passiert sein, was oben fälschlich von dem „jung gestorbenen" Sohne berichtet wurde, dafs er in Gefangenschaft geriet und seine Güter zeitweilig an seinen Schwager abgeben mufste, die er später zurückerhielt, ohne Zweifel auf Verwendung seiner Schwester Joan hin, deren Heirat mit seinem Halbbruder, William de Valence, Henry III im Jahre 1447 zustande gebracht hatte. Er wird es wohl auch gewesen sein, der bei der Belagerung von Schlofs Drosselan in Wales sein Leben verlor, sintemal von seinem Sohne zweimal berichtet wird, dafs er „jung gestorben" sei, er also nicht gut die Rolle in den Kämpfen der Barone gespielt haben kann, die Morant ihm einmal infolge Verwechslung mit seinem gleichnamigen Vater zugeschrieben hat.

Bemerkung.

Folgende Druckfehler bitte ich im vorigen Bande zu verbessern:

Heft 1, p. 75, Z. 8 v. u. lies *Giles* statt *Gibs.*
p. 76, Z. 4 v. o. lies Punkt statt Fragezeichen.
Z. 17 v. o. lies *Ancr.* statt *Anor.*
Z. 18 v. o. lies *custel* statt *castel.*
Heft 2, p. 157, Z. 8 v. u. lies *at* statt *ad.*
Z. 17 v. u. lies *bén-yrþe* statt *bén-yrþ. e.*
p. 159, Z. 18 v. o. lies *bestimmt* statt *bestimmte.*
p. 161. Z. 9 v. o. nach *conficitur* füge zu *; und so.*

Bristol, Conn., Dezember 1922.

Otto B. Schlutter.

Bemerkung: Infolge schwerer Erkrankung war der Verfasser obigen Beitrags genötigt dessen Korrektur der Schriftleitung zu überlassen. Für etwaige Versehen ist also diese letztere verantwortlich. E. E.

"HE'S *FAT* AND SCANT OF BREATH".

(Hamlet V, 2; 298).

Über die obigen, dem mit Laertes fechtenden Hamlet geltenden Worte der Königin Gertrud ist viel geschrieben und gestritten worden. Die meisten neueren Herausgeber und Neubearbeiter des Schlegelschen „Hamlet" [H. Conrad, W. Keller, M. J. Wolff (1923 und 1926), usw.] lesen *hot* für *fat*, eine Änderung, für die auch Brandl in seiner Shakespeare-Ausgabe von 1923 in einer Anmerkung eingetreten ist. Energisch verfochten hat sie ferner der bekannte amerikanische Shakespeareforscher E. E. Stoll in seinem „Hamlet: An Historical and comparative study", 1919 (S. 67, Anmerk.). Der im Anschluſs an tiefschürfende Untersuchungen von B. A. P. van Dam 1924 herausgegebene kritische Hamlettext zeigt *hot*. — In England hat man zumeist an dem überlieferten Wortlaut — Folio und zweite Quarto lesen *fat*, in der ersten Quarto fehlt die Stelle — festgehalten. Man erklärte ihn, wie das z. B. noch Sidney Lee im „Caxton Shakespeare" getan hat, durch Hinweis darauf, daſs "Hamlet's sedentary student life might easily tend to corpulence". Vor allem aber verwies man mit Collier immer wieder auf den angeblich korpulenten Schauspieler Burbadge, dem die Rolle auf den Leib geschrieben sein sollte, oder man setzte wohl auch — den Begriff einschränkend — „fat" = "not reduced to athletic condition by a fencer's training" (Craig, Arden Edition, Appendix III). — In Deutschland ist das „fat and scant of breath" schon früh mit Hamlets Unentschlossenheit, Trägheit und melancholischer Veranlagung in Verbindung gebracht worden. Ausführlich geäuſsert hat sich in diesem Sinne dann nsbesondere R. Loening („Hamlet-Tragödie", 1893, S. 180 ff.). iIhm erschienen „Kurzatmigkeit und Fettheit" als „geradezu wesentliche Eigenschaften Hamlets". Auch wenn Shakespeare es nicht ausdrücklich gesagt hätte, müſsten wir uns nach Loenings Ansicht Hamlet fett vorstellen, allerdings sei nicht eigentlich an „nach auſsen besonders ins Auge fallende

Korpulenz", sondern mehr an „innere Verfettung" als „das regelmäfsige Zubehör eines melancholischen, passiven, trägen Naturells" zu denken. — Loenings Ausführungen gegenüber hat G. A. Bieber 1913 unter anderem geltend gemacht, dafs die Shakespearezeit sich den Melancholiker offenbar hager vorstellte.[1]) Er hat im Hinblick auf die unmittelbar folgenden Worte der Königin: "Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows" vorgeschlagen, *fat* durch „schweifsig" zu übersetzen „und es zusammen mit dem 'scant of breath' nur der Anstrengung des Fechtens zuzuschreiben". Der im Jahre 1914 erschienene, den „Hamlet" enthaltende 9. Band der Shakespeare-Ausgabe von Friedrich Gundolf brachte die Anmerkung: „'Er ist fett und aufser Atem' bezieht sich nicht auf Hamlets Konstitution überhaupt, sondern nur auf den gegenwärtigen Augenblick: 'er ist fettig, er trieft von Schweifs'". Diese Anmerkung ist auch in die Neuausgabe von 1925 übernommen worden. — Dem Vorschlage G. A. Biebers hat M. Förster[2]) heftig widersprochen. Er erklärte, es sei ihm unverständlich, wie das Adjektivum *fat* einen für Biebers Auffassung passenden Sinn annehmen könnte, und forderte mit Recht irgendeine Begründung der nur einfach hingeworfenen Bemerkung. — Nun hat 1925 M. P. Tilley (J. E. G. Phil. 24, S. 315 ff.) an zahlreichen Belegstellen nachgewiesen, dafs die Shakespearezeit Schweifs als geschmolzenes, durch die Poren dringendes Fett ansprach. Auf Grund dieser auch bei Shakespeare selbst mehrfach zu findenden Auffassung müsse, so folgert Tilley, das *He's fat* der Königin Gertrud bedeuten: *He's sweating fat from his pores*, kürzer: *He's sweating*. — In „The Times Lit. Supplement" vom 26. Mai 1927 (S. 375) berichtete Waldo H. Dunn (College of Wooster, Ohio, U. S. A.), bei der Besprechung unserer Hamlet-Stelle habe eine seiner Studentinnen sofort erklärt, *fat* werde hier *sweaty* bedeuten. Sie begründete dies damit, dafs anläfslich einer von ihr mit Bekannten in einem entlegenen Teile von Wisconsin unternommenen Autofahrt eine Farmersfrau beim Anblick der schweifsbedeckten Touristen ausgerufen habe: "How fat you all are!" Bei näherem Forschen stellte sich heraus, dafs sie

[1]) „Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung", Anglistische Arbeiten 3, S. 69. — Vgl. auch S. 12 unten.

[2]) Shakesp.-Jahrb. 52, S. 215.

damit: "How sweaty you all are!" meinte. Leider hatte die Studentin sich Namen und Adresse der Frau nicht gemerkt, so daſs W. H. Dunn auf weitere Ermittelungen verzichten muſste.[1]) Wie interessant seine Angabe auch ist, und wie hoch insbesondere die Ausführungen Tilleys für die Klärung der ganzen Frage einzuschätzen sind, sie endgültig zum Abschluſs bringen könnte nur der Nachweis, daſs *fat* in einem der Shakespearezeit angehörenden Werk tatsächlich im Sinne von „schweiſsbedeckt", „schweiſstriefend" verwendet ist. Da sei nun aufmerksam gemacht auf eine Stelle aus *Seneca, His Tenne Tragedies, Translated into Englysh*, herausgegeben von Thomas Newton, 1581. Einen genauen Abdruck dieser Ausgabe hat die Spenser Society (No. 43/44) 1887 herausgebracht. Als Übersetzer der in der Sammlung vereinigten Dramen werden 1581 Jasper Heywood, Alexander Nevile, John Studley, T. Nuce und Thomas Newton genannt. In der von Studley übersetzten Tragödie *Hippolytus* stehen im zweiten Akt (F. 63b) die folgenden, der Nutrix in den Mund gelegten, an Hippolytus gerichteten Verse:

„Thou churlish countrey Clowne Hodgelike not knowing Courtly life,
Delight in drousy doting youth without a louing wyfe.
Dost thou suppose that to this end Dame Nature did vs frame,
To suffer hardnes in this world and to abyde the same?
With courses and kerereyes fat the prauncing Steedes to tame?
Or bicker els with battails fierce, and broyls of bloudy warre?"[2])

Der der Stelle zugrunde liegende lateinische Text lautet:

„Truculentus et siluester ac uitae inscius
tristem iuuentam Venere deserta coles?
hoc esse munus credis indictum uiris,
ut dura tolerent, cursibus domitent equos
et saeua bella Marte sanguineo gerant."[3])

Das *cursibus* der Vorlage wäre also durch *With courses and kerereyes fat* wiedergegeben. Wie E. Jockers[4]) gezeigt hat,

[1]) Vgl. auch „The Times Lit. Suppl." vom 2. Juni 1927, S. 392.

[2]) Leider fehlt beim „Hippolytus", im Gegensatz zu den meisten anderen Dramen der Sammlung von 1581, eine frühe Einzelausgabe.

[3]) Zitiert nach der Ausgabe von R. Peiper und G. Richter, Leipzig, Teubner, 1902, S. 173; V. 461—465.

[4]) „Die englischen Seneca-Übersetzer des 16. Jahrhunderts". Dissert. Straſsburg 1909, S. 118—120.

ist gerade für Studley die Zusammenstellung zweier oder auch mehrerer synonymer Ausdrücke aufserordentlich charakteristisch. Mit Vorliebe wählt er dabei alliterierende Worte. Dem *kerereyes* liegt offenbar das französische *carrière* zugrunde. Das NED. kennt die hier überlieferte Form des Wortes nicht und bezeichnet das ähnliche *carerie* in Henry Porter's „Two Angry Women of Abington", 1599, als „perhaps erroneous" — jedenfalls zu Unrecht! Auch W. W. Greg fand in seiner Ausgabe der „Two Angry Women"[1]) an der Form *carerie* nichts auszusetzen. An beiden Stellen erfordert das Versmafs eine dreisilbige Form.[2]) Als in erster Linie durch das Versmafs bedingt ist wohl auch der weitere Zusatz unserer Übersetzung, das *fat* anzusehen. Studley liebte derartige adjektivische Zusätze.[3]) Hoch anzurechnen ist ihm, dafs er sie fast immer benützt, um die Anschaulichkeit des Originaltextes zu erhöhen. — Jockers[4]) und E. M. Spearing[5]) haben darauf aufmerksam gemacht, dafs in den Seneca-Übersetzungen Studleys neben hochgelehrten Worten eine Menge volkstümlicher Worte steht. Zu letzteren wäre wohl auch *fat* in der Bedeutung „schweifsbedeckt", „schweifstriefend" zu rechnen. — Da in den „Two Angry Women of Abington" von „*hot* carerie" die Rede ist und man im Hamlet das *fat* als Druckfehler betrachtet und durch *hot* ersetzt hat, sei darauf hingewiesen, dafs für den „Hippolytus", wie für die ganze Sammlung von 1581, die Schreibung *hoate* charakteristisch ist. — Zum Schlusse sei bemerkt, dafs in dem der Berliner Staatsbibliothek gehörenden Originalexemplar von 1581 das durch den Neudruck der Spenser Society bezeugte *a* in *fat* nicht deutlich herausgekommen zu sein scheint. Was dort steht, sieht vielmehr eher wie ein *e* aus. Schreibung mit *e* wäre bei dem Worte möglich.

[1]) The Malone Society Reprints 1912; 3. V. 2751.

[2]) Erwähnt sei, dafs das der Berliner Staatsbibliothek gehörende Originalexemplar der „Tenne Tragedies" von 1581 eine Lesung „carereyes" nicht völlig ausgeschlossen erscheinen läfst.

[3]) Vgl. Jockers, S. 82/83. [4]) Ebd. S. 127/28.

[5]) „The Eliz. Translations of Seneca's Tragedies", Cambridge 1912, S. 37.

Breslau. E. v. Schaubert.

TEXTUAL NOTES ON THE CHESTER OLD TESTAMENT PLAYS.

In the course of an examination of the First Five Chester Plays as printed in Deimling's critical edition of part of MS Harl. 2124 of the cycle (E. E. T. S. E. S. LXII), I was led to make the following notes on some of the readings accepted or rejected by Deimling and on what appeared to me corruptions in these late MSS of the plays.

Before passing on to my notes, I may observe that emendations in the text of the Old Testament plays with which I shall be here dealing have been suggested by a number of scholars in their edition of, or notes on, one or more of these plays. As I shall have occasion to notice some of their suggestions, I append a list of the books and articles in which they occur.

The Chester Plays, edited by T. Wright. Vol. I. London, 1843.

English Miracle Plays, Moralities and Interludes, edited by A. W. Pollard. Oxford, 1890. Fifth Edition 1909.

Pollard's English Miracle Plays &c., reviewed by E. Kölbing in *Englische Studien* XVI, 278 ff.

E. Kölbing: „Kleine Beiträge zur Erklärung und Textkritik vor-Shakespeare'scher Dramen" in *Englische Studien* XXI, 163 f.

Specimens of the Pre-Shakspearean Drama, ed. by J. M. Manly. Vol. I. Boston, 1897.

A Literary Middle English Reader, edited by A. S. Cook. Boston, 1915.

Chief Pre-Shakespearean Dramas, edited by J. Q. Adams. Boston, 1924.

Play I.

Line

29. Omit "grace and", as BWh.
30. Omit "of Angelles", as BWh.
31. Read, as BWh, "thi" for H's "your".
32. Dm (Deimling), following BWh, inserts "and". I would read as H.
40. H's "Xth", for BWh's "principall lord", may be retained. Cf. ll. 195—200 and *Towneley* I, 144 ("thou art fallen, that was the teynd").
59. For "Ever", I would read H's "And". Also, in Dm's footnote, "Ever] And HW.", delete W. Again, according to Dm, of line 59 W has only "by"; according to Wr(ight), W has "thee by".
77. It seems to me better to read, with Wh, "us marked". Further, "great" overloads the line and is best removed.
82. Read "Creato[u]r" for the sake of the rime.
93. I would, unlike Dm, retain H's "here" after "charge".
106. Why change H's "so" to "full" of BWh?
113. H's "sent" is better than BWh's "assent" which Dm adopts.
121. Read "cese" for the rime with "-nes".
135. Dm follows BWh; I would keep H's "that Chayre", except that I would change "Chayre" to "Cheare" (as in l. 250) to r. w. "heare".
137. Dm adopts "yet" of the other MSS; I would retain H's "but yet".
151. With BWh, omit "that".
158. Read ". . . me [ye] cast . .". Cf. "you cast" in Wr.
165. Read "sted" to r. w. "head" etc.
171. I suspect that, for the "head" of the MSS, the original had "led" (O. E. lēod) = "prince, king". See N. E. D. s. v. "Lede". This would give the proper alliteration — cf. l. 167 — and obviate the repeated rime "head : head".
176. Isn't BWh's "us" better than H's "me"?
178. BWh's "them" is to be preferred, I think, to H's "us".
201. Omit "Lucifer"?
208. Read "into helle pitt" instead of "to the pitt of hell"
229. W's "want" is very plausible, but perhaps the original had "ever care for wo" meaning have sorrow perpetually".

Line

234. Something has perhaps dropped out from the line. Read "showe [unto] mankind"?
236. Read "destrye" to r. w. "Envie".
248. Dm adopts BWh's "wee bene"; I would retain H's "lye" and read "and now [wee] lye ...".
249. I am not sure that the line did not originally run as "For wo and wickednes, alas!" and provide a perfect rime to "passe".
254. Has "all" dropped out after "made"?
264. BWh's "that" seems nearer the original than H's "what".
265. The "at one" is apparently a later insertion: read "are assent". Cf. *York* XXXVII, 170.
279. Insert "here" after "now". Cf. BWh's "here" for H's "now".

Play II.

15. Read, as Wr, "morne" for morrow".
20 f. Transpose the stops after "aye" and "also".
22. According to Dm, H has "oo"; according to Pollard — see the collation on p. xxxi — H has "so".
23. Read "morne", as BWhD. So also in ll. 39, 55, 69.
28. Read, as BWD, "them" for H's "him". Cf. also "them knowe" in l. 32.
31. The insertion of a syllable like "here" or "now" after "name" would considerably improve the rhythm of the line.
34. Delete the (,) after "one".
42. Read, as D, "lightninge[s]".
43. Read ... day [even] from ..."?
67. Read, as BWh, "in [the] ayre to fly", the "to fly" depending on "I byd" of l. 65.
75. Read, as D, "flye[n]"; cf. Wr's "flyne".
83. Perhaps both the "beast" of D and the "both" of H are to be retained and the line read as: "fishe, foule [beast] both more and lesse,".
108. The "a" is better dropped as in HD.
120. In the Collation, p. xxxi, "late" is evidently a mistake for "eate". Cf. Wr.
121. Read "eat[e]s".

Line

143. Has "now" dropped out from the line? But note that in several stanzas the 3rd or 1st line is shorter than usual. See e. g. ll. 175, 223, 251, 375 etc.
175. A word like "tyte" perhaps stood originally after "place". But see note on l. 143 above.
190. Read "fryt" to r. w. "tyte : delight".
192. Read BhD's "that" for H's "the".
193. Drop "of an".
194. Why not retain H's "as"? Cf. l. 195.
201. Remove the (,) after "witterly"; place one after "it".
205. Read "ponne" to r. w. "on : gone". Also, note that Dm gives no indication of H's having "of my", as Pollard, in his collation, says it has.
206. I would read BWhD's "the" in preference to H's "my", which I regard as an echo of the "my" of l. 205.
215. The line, as Dm prints it, is faulty in rhythm. Omit "the" as H.
223. Read "... that [here] is his"? See, however, note on l. 143.
233. Is "his" a misprint for "this"? Cf. "this" in Wr.
238. Evidently "knew" is a misprint for "knowe". See Wr.
251. Read "it is [so] fayre ..."? or "it is fayre, Adam, ..."? See, however, note on l. 143.
253. Read "without[en]" as in Wr.
259. For H's "must". read "mote" as D; cf. Wr's "moth" and B's "may".
274. Read "shame[s]" as BWhD.
275. H's "hillings" is better than "a(n) hillinge" of the other MSS. See the Latin in the margin.
283. Read "avowe", as Wr.
291. It may be noted that for Dm's "I did att" (H's "I did"), Wr and D, at least, have only "at(t)".
294. For "This" of the other MSS, H has "The" according to Dm, but "Ther" according to Pollard (Collation, p. xxxii).
296. Omit "to".
297. Read "nye" for the rime. Cf. D's "anye".
315. For "anoye", read "anye".
320. Doubtless both "drive" of BWhD and "derne" of H are for an original "derue" (O. E. deorfan) = grieve, afflict.

Line

326. Omit "the"? Cf. l. 627.
346. Read, as BWhD, "shamlye".
348. Dm does not remark on W at least having "weined" (see Wr) just as D has "wayned".
349. Delete the (,) after "kent".
351. Why not retain H's "that trustes them ought in his intent"? Further, in Dm's footnote, for "351] whoe that H" read "351 whoe] that H".
375. Read "... hence [now] ..." as in B.
397. Read "To whom [thy] grace ..."?
407. In view of H's "proved" and the alliteration with "paradice", read "prived".
413. I would retain H's "Sword"; cf. ll. 389, 421 and *Genesis* III. 24.
421. Dm adopts "Departe" of the other MSS; I prefer to keep H's "eschue".
423. BWD's "there vereye fone" seems to be better than H's "also there fone".
426. Read "made[st]"? Cf. l. 153.
458. Read "... shall [it] destrye"?
459. According to Dm, H has "horriebly"; according to Pollard (Collation, p. xxxiii), "hoorsebly". Read "horrebly".
461. Read „nye", as Wr and D.
466. Read "last[e]" as Wr and D.
473. Here as well as in ll. 486, 496, 512 etc., D's "yee" is to be preferred to "you" of H and the other MSS.
481 ff. Read "lest : hest : best".
483. Read, as Wr, "the first[e] borne"?
487. Has something dropped out from the line? See, however, note on l. 143.
493. The (,) should stand, not after "life", but after "children".
494. Dm prints "... spade as yow ..." without comment, as if it were the reading of H, but, according to Pollard (Collation, p. xxxiii), H has "... spade I as yow ..."
501. Read "This payne, theras ..." as in D?
514. Read, with BD, "wilbe".
517. I retain H's "cornes" against the others' "corne"; cf. l. 477. Further, place a (,) at the end of the line.
523. For H's "cleanest", Dm substitutes "loueliest". His footnote would imply that this latter is the reading of W

Line

as well as of Bh. But Wr has comlieste". This agrees with D's "comelyest" and is clearly the best reading.

524. Omit "my", as Wh.

535. H's "other", supported as it (presumably) is by D, is best retained.

537 ff. Read either "penne : bren : then" or "panne : bran : than".

543. Read "for [of] cleane . . ."? But see note on l. 143.

544. Read, as Wr, "gett[e]s".

552. Dm adopts "be" of BWhD. H has "long"; the original clearly had "leng".

558. With WrD, read "hart[e]".

562. Dm favours BWhD's "by this", but H's "I wis" was perhaps what the author wrote. Cf. l. 693 and IV, 106.

568. H reads "shall I", according to Dm, but only "I", according to Pollard (Collation, p. xxxiii).

585 f. Transpose the stops after "will" and "fulfill".

593. Read "Ah! well, well, then it is so?"

601. Read "tho[u]", for Dm's "tho" (a misprint?), and "conioune" to r. w. "renowne : crowne".

614. Correct Dm's footnote, "614] *om.* H." to "614 this] *om.* H.". (See Pollard's Collation, p. xxxiv).

618 ff. Read:

> "I wott nere, I cannot tell;
> of my brother, wottes thou not well,
> that I had no keepinge?"

621 ff. Read "mon : vpon : con".

626. Correct the misprint "his" to "this". See the footnote and the collation on p. xxxiv.

639. Read, as D, "bonde".

652. Read as D, "sheede" to r. w. "deede".

658. Wr prints "truste mone" within commas and tentatively interprets: "you may trust, rest assured". Dm's punctuation results in the awkward, "mon . . . for to thole". I would read "thou and thy childer trust[e] mon" etc., meaning "you and your children may be certain that you are suffer, etc." For trust[e] see Wr.

695. The line runs more smoothly if read as in W and D: "for I to god."

696. Omit "that", or read as WD, "Mone I never".

700. WhD's "scapte I am of" is to be preferred to HB's "I am escaped".

Line

Play III.

6. Read, as BWhD, "flesh" for H's "fleshlie".

9 ff. Cook reads "noye" to r. w. "destroy"; read rather "destrye" to r. w. "flie : nye".

15. Dm, followed by Cook and Adams, prints ". . . it greueth me . . ." But if one must break away from H, it would be better, in view of H's "greves" here and "harmes" in l. 13, to read, with WrD, "it greves me". (In Dm's footnote, correct "it] *om.* H." to "15] *om.* H.".)

26, 30. For H's "breadeth", Cook reads "breadth". I suggest reading "breade", as Wr in l. 30.

34. Presumably to avoid the problem presented by "one or two" after "three", Cook and Adams read "three-roofed". But this will not do: see *Genesis* VI, 16; moreover, what should "three-roofed" mean? As "for one or two", I agree with Pollard (*Engl. Mir. Plays*, p. 182) that, though supported by the best MSS, it has to yield place to "one a roe" of h.

Note, further, that, according to Dm, H reads "roofed", while according to Pollard (*Ibid.* and Collation) H has "rowfed".

35. Curiously enough Pollard, whose text is based on W, rejects "flow" of BWhD in favour of H's "slowe", while Dm rejects the reading of H and adopts "flow". It is more likely that an original "slowe" was changed — whether deliberately, because of "water", or by mistake we cannot tell — to "flow", than that an original "flow" was changed to "slowe"; and accordingly I see no reason why the "slowe" of H should not be retained at least in an edition based on that MS.

63. Read BWhD's "wee" for H's "and".

74. Dm keeps H's "cleane"; Pollard, Cook and Adams read "caulke" of Wh. It seems to be agreed that the reading of H is unsatisfactory; to me at least that of Wh is equally so. For, not only is "caulk" a comparatively late word (see *N. E. D.* s. v.), but also it does not fit in with the sense of ll. 75, 76: every bit of the ship is to be "anoynted". I suggest reading "clam", as BD, or (considering H's "cleane") "cleame" = "smear, anoint, bedaub". See *N. E. D.* s. v. Clam, Cleam.

Line

85 ff. Read "togeder : wedder : theder".

90. Cook needlessly emends "gables" to "cables".

114. Cook's change of H's "yow" to "thow" cannot be accepted, as all the other MSS agree in reading "ye". Read "ye".

118. Read, as BWhD, "... or [then] thou slake,".

129. Read, as BWD, "mon" for H's "must".

140. Read, as BWhD, "anoy".

146. Cook prefers Wr's "Seinge" to H's "sith", but the latter is supported by D and is best retained.

172. Considering that each of ll. 164, 168, 176, opens with "here" I would read, with BWhD, "here have cowle for to eate".

189. Read, as B and Wr, "digg[e]s".

193. Read, as WrD, "t[h]ere".

207. Cook omits "els", but all the MSS have the word; and for "but ... els", cf. V, 30. Read, however, "the" or "thy", as in WrD, for H's "thou"; see "by christ", "thy chist" in ll. 205, 206 and cf. II, 144.

214. Read "yon"?

215. Read "loke up [mother] and ..."? But see note on II. 143.

223. Read "I would yow hyed ..." Cf. "hied" in Wr.

225. Read, as D, "comes fleeting in full fast". Cf. Wh and B. [In Dm's footnote to the heading between ll. 224, 225, "Gossip H" is perhaps a slip for "Gossip h" or "Gossip B", since H, as the collation — *The Chester Plays*, Part II (E. E. T. S. E. S. CXV) p. xxxvi — reveals, has "gossopes" as in Dm's text.]

226. Read "spredes", as Wr.

242. Cook adopts "note" of BWhD, but H's "mote" is very probably the reading of the original and is, with Dm and Adams, to be retained. See Kellner's *Restoring Shakespeare*, p. 82.

247. In order to get the rime with "remeves : greves", Kölbing (*Engl. Stud.* XVI, 280) suggested reading "heves". I offer "weves". Cf. *Cursor Mundi* l. 24839.

253. I prefer H's (and D's?) "will I steake" to "I will shut" of BWh.

269 f. Kölbing (*Engl. Stud.* XXI, 163) conjectures that words like "I hope, however so it be" have to be supplied before or after l. 269. But, as the actual sending of the

Line

dove, an essential detail, is not recorded in our passage, and as *York* IX, 235 ff. furnishes a parallel, I submit that the missing line stood before Dm's l. 269 and ran somewhat like this:

"Wend furth, dove, I trust to the!"

279. With Cook, omit "some"; also, read "tokeneth".
288. Read "devout[e]ly" as in IV, 90.
294. Line too short. Read ". . . anone [Noe,] they . . ."?
307. According to Pollard (*Engl. Mir. Plays*, p. 184), all the MSS read "borne", and Wr at least has "borne". Dm, however, prints "lorne" without comment. Again, while Pollard says that H reads "safe", both Dm and the collation (p. xxxvi) attribute "save" to H.
310 f. Place a (.) or (;) after "thee" and, in l. 311, read "of" of BWhD for "with" of H. Cf. ll. 303—4.
321. With D, read "ye". So also in ll. 327, 336, 337.
322. BWhD's "to" rather than H's "you" represents, I believe, the original.
325. Read, as D, ". . . [all] that may . . ."
326. For the second "yow", read "thee" as in WhD.
339. Read, after WhD, "[they] that . . ."
341. I would retain H's reading of the line, supported, as it evidently is, by D.
358. For H's "is" Dm suggests "this" and Cook reads "was". I imagine that this "is" and the "hath", he hath bene", "they were" of the other MSS are all scribal efforts to improve upon an original which simply read "as before".
362. Read ". . . shall [sone] be sene"?

Play IV.

5. Read "God[e]s", as Wr. So also in ll. 34, 64, 102, 107.
7. Read, as BWhD, "us" instead of "him". Cf. l. 486 in BWhD.
13 ff. L. 16 goes so well with l. 14 and so ill with l. 15, that one is led to suspect that l. 15, as it stands, is out of place and should be before, not after, l. 14. Perhaps, it should be before even l. 13, for has not our MS space for a line after l. 12?
25. The form "wand" is required by the rime.

Line

28. Read "riches of" instead of "of riches". Cf. BWhD.
39. I would retain "departe" of H and D.
49 f. Read "My lord the kinge," (cf. BWhD's "kinge") and, in l. 50, place a (!) after "lighte".
70, 72. In Dm's footnotes to these lines delete "h", as ll. 69—72 are omitted in h.
71. Read, as WrD, "without[e]n".
77. Read, as D, "thou" instead of "you". Also note that the lines that are inverted in BWh are not 78 and 79, as Dm in his footnote says they are, but 77 and 78. See Wr.
82. Read "well" for "welcome"?
83 ff. While keeping H's "He" in l. 85 against "ye" of the other MSS, Dm rejects "God that" of HBD in favour of Wh's "God". In both cases, however, it would be best to follow H with the bare change of "were." to "were,".
87. Place a (,) after "thee", unless, indeed, BWhD's "that" be read in preference to H's "thou".
93—96. Dm, in these lines, follows h against all the other and better MSS. But, if only we place the lines, as they stand in HBWD, *before* ll. 89—92, we arrive at the proper and original reading. Abraham has just declared, in ll. 83—88, his intention to give tithes. Here, with these lines, he gives them: —

> "therfore horse, harnes, and perye,
> as falles for your dignitie,
> the tythe of yt takes at me
> and receave my offringe."

And Melchisadech receives them: "And your present, Sir, . . ." Cf. the same sequence in Lothe's tithing: ll. 97—108.

114. Read, as in BWhD, "expound [it]".
120. Read "throughe all Christianitye"?
125. With BWhD, omit "the" before "rode".
126. Read, with BWhD, "in" for H's "with". Cf. l. 142.
128. Read "comaund[e]ment" as in Wr.
142. Delete the (,) after "wyne". Cf. Wr.
149 f. Perhaps we should read:

> "Lord, [on] one thing that thou [wouldest] see,
> that I praie after with hart free!"

Line

For "Lord, on" see D and cf. H's "Lord in". And, because the lines express a wish ("Lord, I wish you would heed this one prayer of mine!), I read "wouldest" of BWhD rather than "wilt" of H. As for "that", may be noted that it is absent in Wr at least.

151. Read "postye,".

162. Omit "me" as in WrD.

174. In Dm's footnote, "174 of] *om.* H", H is a mistake for either B or h, since ll. 173, 174 are wanting in H.

182. I uphold HB's omission of "me" and read, with H, "forsaken with shalbe, I wis". Cf. *Genesis* XVII, 14. In any case, read a (,), not a (;), after "I wis".

184. Dm suggests omitting "that"; but, since "that" is found in all the MSS and "therfore" in H alone, it is more likely that the latter is unoriginal and needs to be removed.

185 f. Read "al ready", as in Wr, and place a (,) after "fay" and (!) after "aye".

200. Read "began[e]", as in Wr.

212. Why not retain "most" of H?

215. Read, as BWhD, ". . hill [ther] besyde . . .".

221. Read "comaund[e]ment". (So Pollard, *Engl. Mir. Plays* p. 21, though not Wr.)

229. Read, as BWhD, ". . . my [dere] Derling,".

232. For H's "long" read "leng"; cf. D's "lenger", BWr's "longer".

234. Instead of H's "I must make" read "me hoves to make" of B. Cf. WhD.

238. Read, with BWhD, ". . . [moste] mekelie,".

239. Note that for "bowne" in H, Wr and D at least have "beane".

240. Read "comaunde[d]" with Wh? However, for "you" read "ye" (as in D) here and in ll. 259, 260, 347, 348, 385, 463, 465.

241. Dm approves of B's omission of "O", but, as WhD's omission of one "Isaak" comes nearest to *Brome* l. 114, the reading of these MSS perhaps best represents the original.

250. Read "mounte", as WrD and *Brome*, l. 123.

263. Since HWhD agree in reading "Thereof", there is no reason why, omitting the superfluous "sonne" as Dm

Line

suggests, we should not read: "Therof is non vpon this hill".

266. For "this", read "that" as BWD and *Brome*, l. 148.

276. For "burstes", read "breakes" as BWhD and *Brome*, l. 152.

283. As a cure for this line Dm suggests omitting "father". But, as this word occurs also in the corresponding *Brome* line (l. 165), it was very probably in the parent play. Perhaps, therefore, we should, instead of "nothing", read "naught" or "not" as in *Brome*.

285. For "O", read, with BWhD, "Ah!" or "A!". Cf. *Brome*, l. 167.

321. Dm Wr and Pollard all place a (.) at the end of this line. I adopt "But yet" of BWhD against H's "But" and I believe that "But yet" here means "But notwithstanding, But though" (see *N. E. D.* s v. Yet 9b), so that l. 321 goes with l. 322. Cf. *Brome*, ll. 203—06; 255—56. I do not think that l. 321 can properly be taken with what precedes, or that "But" or "But yet" is to be understood in the usual way; for, if our line was to be taken with ll. 317—20, a "Therfore" (as in *Brome*, l. 203) would, surely, have been placed, because required, at the head of our line. Accordingly, I would read a (.) or a (;) at least (as in Wr) after "cease" in l. 320, and a (,) after "bydding".

322. Omit "for"? Cf. *Brome*, l. 205.

325. Dm follows h, but that the reading of HBWD — "O, Isaac, Isaac . . ." — is the correct one is borne out by *Brome*, l. 207.

331. Read, as Wr, "knee[ye]s".

347. I agree with Kölbing (*Engl. Stud.* XXI, 164) that something like "Give" or "Use" is to be supplied at the beginning of the line. Were it not that "smyte" occurs in the next line. Were it not that "smyte" occurs in the next line, one could confidently assert, on the strength of *Brome*, l. 230—31, that the word to be supplied is "smyte". Even now I am not sure that it was not the very repetition of the word which made an early scribe drop it in l. 347.

356. Read, as BWhD, ". . . hence [be] gone!"

Line

365. Read "... that [ye] have set you,". Cf. BWrD and *Brome*, l. 249.

368. Read, as in BWhD, "whyle that [euer] I maye."

369. Read "yinge", as Pollard.

373. Delete the (.) after "mercye".

373—76. This is only half a stanza. If ever the other half existed, it must have been the first half. The first three lines of the stanza were very likely ll. 260—62 of *Brome*:

> "Now for-wyll, my moder so swete,
> We too be leke no more to mete.
> *Abraham* A! Ysaac, (Ysaac! son,) þou makyst me to gret."

The fourth line corresponded, probably, to either l. 263 or l. 264 of *Brome*.

384. Place a (,) after "thou".

388. Read "pedd!"

392. With Pollard, omit "full".

397—98. Read a (,) after "will" in l. 397. As for l. 398, read: "[But] this yonge Inocent lyes so still". Cf. *Brome* ll. 302—03.

425. The rime requires the form "anye".

433. H's "send" might be retained here as well as in l. 439.

441. Dm would imply that "a horned" is the reading of H, but, judging by the Collation (p. xl), H has "an horned".

443. For "it" read "he" as in WhD. Cf. "he" in l. 442.

456. Read "bede" to r. w. "seede"

457—60. Pollard (*Engl. Mir. Plays* p. 187), in his note on W's readings in these lines, is incorrect when he states that, in l. 459, both D and H — his A and E — read "The" for W's "Through". H alone has "the"; D agrees with W. On the other hand, he has evidently not noticed that of D and H, only D reads (in l. 457) "And of all nations, ..." H reads "And all nations, ..." The result is that with the slight change of H's "the" to "through" of the other MSS — a change very properly made by Dm — the text of H is the best and the closest to *Genesis* XXII, 18. Nor is there, as thus read, "a most awkward change of construction in the last line"; for, the "saved" of that line depends, like the "blessed" of l. 458, on "shall be".

463. Read, as Wr, "witt[en]".

Line

476. Dm mentions B alone as having the reading "and" for H's "his". But Wr also has it and (as we now know) D. Perhaps h also has "and"; in any case, it is certainly preferable to "his".

Play V.

2. For H's "the", Wr and D at least have "my" which seems preferable.
3. For "you" read, with D, "ye". So also in ll. 13, 24, 33, 37, 40.
7. Read, as Manly, "nym" for H's "myn". Cf. BWhD's "nam".
14. Line too short. Read "no mens good[e]s [ne] steale yee;"
17. Read "wyve". Cf. WrD.
20. BWhD's "nothinge" is better than H's "any thinge".
33. Line too short. Read: "God[e]s folke, [ne] drede . . ."? For "Godes" cf. Wr.
40. For "you not", read, as the other MSS, "ye ne".
44. Read "now looke [not] upon hym.".
60. Read "beede" as in D.
65. Read "Comaund[e]ment".
74. Read "Synaye" (three syllables), as in Wr.
75. For "these comaundmentis", read "the lawe"? Cf. BWhD.
79. I would read, with BWhD, "Moyses brake them hastelye,".
80. Read "wande".
90. Manly's fine emendation of this line to "All Israell and I had in hand", is borne out by D.
92. Read, as BWhD, "everye" instead of H's "ech".
93. Read ". . . them [so] stiflye". Cf. BWhD.
97. Read "nye".
99. For "therefore", read "there" or, as in BWhD, "then".
100. Manly omits "they", but surely "haue" should also go. Cf. BWhD.
110. In view of *Numbers* XXII, 15, WhD's "com(m)en to destroye," (read "destrye") is to be preferred to H's "they can destroye,".
117. Read "Bach[e]ler" as WrD. Cf. also l. 133.
122. With BWhD, omit "well".
127. Read "con". Also, BWhD's "as" is perhaps to be preferred to H's "if".
130. Omit "right", as in BWhD.

Line

132. Read "any".

135. Read "but if [that] God[e]s will were,". For "if that" cf. BD; for "Godes" see Wr.

143. Read for, [Lord,] truly . . .”? But see note on II, 143.

145. Read "[Yett] thoughe . . .” Cf. BWhD.

152. BWhD's "leave now have I" is better than H's "now leave I have".

158. Read God[e]s" as Wr.

167. Read "or [els] as . . .”? But see note on II, 143.

169. Read "ill" as D.

171. Read, as BWhD, ". . . me [heare] thry".

180. Omit "now" as in BWhD.

202. BWhD's "anger" (= suffering) is to be preferred to H's "anguish",

206. Read, as BWhD, "within" for H's "in".

221. Read "Wytnes[, Balaack,] I . . .”?

222. Manly reads "thus" for H's "this". I would rather adopt "them" of BWhD. For "them . . . his people . . .", see ll. 217—18.

225. Read "thes folke". Cf. BWhD.

232. Read as BWhD, ". . . send [to] me."

243. Delete the (,) after "sayth".

246. Read "kent,".

250. Read ". . . send [both] ioy . .”?

257—58. These lines are a misrendering of *Numbers* XXIII, 25. However, in l. 257, the (!) should be placed after "is this", or rather, "is this", which overloads the line, should be removed. Also, read a (.), not a (?), at the end of l. 258.

259. The form "behott" is required by the rime.

268. Read "rivere!"

269. Read ". . well [that] God . . .", as BWhD.

274. Read "destrye!"

294. Read, as WrD, "strang[e]".

299. Read "without[en]".

304. Read "hight" for "called"?

314. Read "God[e]s".

320. Are we to read "then(n)e" for "there"?

321. Should "lords" be "lordinges"?

360. Read "thirde"?

376. Read "wes" to r. w. "expresse"

Line

387. Omit "that"?

393. Read "Micheas" for Micheal".

403. Read "thes" for "thee".

411. Counting from the prophecy of Essayas onwards, we find that there are really seven prophecies. Here we have mention only of six, and in the lines that follow (ll. 413—28) there is a recapitulation of the prophecies of Esayas, Ezechiell, Iheremia, Ionas, Dauid, and Ioell. Evidently, then, the prophecy of Micheas was a later addition for which the inserter failed to make provision in these lines.

441—42. Read:

> "Lordinger, [is] much more matter
> in this story then you see here,".

Cf. BWhD in which l. 442 has no "is".

443. Read as WrD, "without[en]".

445. Read, as D, "yee" for "you".

447. BWhD's "honoured" is better than H's "presented".

UNIVERSITY OF ALLAHABAD. P. E. DUSTOOR.

CHAUCERS BOOK OF THE LEOUN.

Die frühzeitig aufgetauchte und vielfach verteidigte Ansicht, dafs Chaucer Wicleffit oder doch stiller Anhänger des Reformators war, erweist sich immer deutlicher als unhaltbar, und damit entfallen die öfter geäufserten Zweifel an der Echtheit seiner Retraccioun am Schlusse der Canterbury Tales.[1])

In ihnen nennt der Dichter unter andern seiner Werke auch ein Book of the Leoun. Es ist verloren gegangen und scheint schon beim Ableben Chaucers verschollen gewesen zu sein, da auch Lydgate von ihm nur den Titel anzuführen weifs und diesen wohl selbst blofs den Retraccioun entnommen haben dürfte.

Seit Tyrwhitt galt das Buch als eine Jugendarbeit Chaucers und wurde auf Machault zurückgeführt. Als Kaluza in seinem Chaucer-Handbuch schrieb, dafs the book of the Leoun eine Übersetzung von Machault's Dit dou Lyon sei, machte Ekwall im Beiblatt zur Anglia XXXI, S. 52 dazu die Bemerkung diese Angabe sei wohl doch zu bestimmt. Diese seinerseits etwas zu unbestimmte Bemerkung läfst nicht erkennen, ob sie gegen das Wort „Übersetzung" oder gegen die Beziehung auf Machault überhaupt gemeint war. Ich nehme das erstere an und es mag zugegeben werden, dafs Kaluza seinem Satze ein „vermutlich" hätte voransetzen können.

Aber neuestens wird die Richtigkeit der Zurückführung des Buches auf Machault und zwar von Brusendorff bezweifelt.[2]) Er stellt somit die Frage zu neuerlicher Diskussion und da sie für jeden, der sich bemüht, zu einer möglichst genauen Erkenntnis der dichterischen Entwicklung Chaucers zu gelangen, von Wichtigkeit ist, will ich sie untersuchen.

---

[1]) Vgl. Heinrich Spies, Chaucers religiöse Grundstimmung und die Echtheit der Parsons Tale in den Studien zur englischen Philologie L.

[2]) The Chaucer Tradition, S. 429 f.

Chaucer gibt von seinem Buche nur den Titel an, aber eins läfst sich doch über dasselbe mit Bestimmtheit sagen. Die in den Retraccioun angeführten Bücher zerfallen in zwei Gruppen. Zur ersten gehören jene, die der Dichter bereut, weil sie sündhaft sind, zur zweiten jene, die er, wie die Legenden, Homilien und Moralitäten der Gnade Christi, seiner gnadenvollen Mutter und allen Heiligen verdankt. Das Buch vom Löwen wird in der ersten Gruppe genannt, wir haben also anzunehmen, dafs es sich darin, wie in den andern dieser Gruppe, um eitel weltliche, um Liebesdinge handelte.

Auch auf das Alter des Buches kann man bei näherem Zusehen versuchsweise schliefsen. In der Stimmung, als Chaucer ahnte, dafs sein Leben sich dem Ende zuneige, war es ihm mit der Reue über seine Sünden und damit auch über den Ton in manchen seiner Werke Ernst. Ganz im Geiste der Bufspredigt, die der Pfarrer gehalten hatte, bittet er zerknirscht um die Grace of verray penitence, confessioun and satisfactioun. In der literarischen Beichte, die er ablegt, bekennt er zunächst seine fremden Sünden, die Translations, dann die eigenen, die endytinges of worldly vanitees, die er als Hauptsünden einzeln anführen mufs. Er geht also bei seiner Gewissenserforschung die ganze Zeit, seit er als selbständiger Poet auftrat, bis zu seinem letzten Werke, den Canterbury-Geschichten, durch und zählt die Hauptwerke auf. Dabei hält er sich nicht an die chronologische Aufeinanderfolge seiner Schöpfungen. Man beachte, wie er im Prolog zur Legende Werke von ihm angeführt hatte, the House of Fame, the Death of Blanche, the Duchesse and the Parlement of foules. Sie sind nach ihrem Umfange aufgezählt. Dasselbe ist in den Retraccioun der Fall, nur dafs hier der Troilus und die Legende hinzukommen, während andrerseits die Geschichte der Liebe von Palamon und Arcita wegfällt, weil sie nichts anderes ist, als die Erzählung des Ritters, die in die Canterbury Tales aufgenommen worden war.[1]) Dabei unterlief Chaucer ein kleiner Irrtum, weil er wohl nicht die Anzahl der Verse in den einzelnen Dichtungen zählte oder sie nicht im Gedächtnis hatte. Die Legende und das Haus der Fama sind an Umfang ungefähr gleich grofs, die erstere aber doch um etwas länger,

[1]) Vgl. Chaucers Anelida und Arcite in Angl. N. F. XXXII, 236 ff.

trotzdem ist sie dem Hause der Fama nachgesetzt.[1]) So finden wir die Reihenfolge der Werke bis zu den Canterbury Tales: Troilus, das Haus der Fama, die Legende, das Buch der Herzogin, das Parlament der Vögel. Nun aber, ob er auch wirklich alle seine Hauptsünden gebeichtet hat? Hat er vor dem Buche der Herzogin nichts geschrieben, was noch zu beichten wäre? Da erinnert sich der reuige Sünder des Buches vom Löwen und trägt es nach. Und weil auch Geringeres, wie etwa die Klage des Mars und die Anelida in die Wagschale seiner Schuld fallen könnten, fügt er gewissenhaft noch hinzu: And many an other book, *if they were in my remembrance.* Die lässigen Sünden ist man nach dem Katechismus nicht verpflichtet zu beichten, doch ist es ratsam und verdienstlich; sie werden also am Schlufs unter dem Sammelausdruck "and many a song and many a lecherous lay" eingestanden.

Die Stelle, an der das Buch vom Löwen erwähnt wird, unmittelbar vor den nur angedeuteten Büchern, an die sich Chaucer kaum erinnert, weist darauf hin, dafs es ein Werk aus der Frühzeit des Dichters ist. Vor und noch mit dem Buche der Herzogin stand er aber unter dem Einflusse Machaults, und dieser hatte ein Gedicht unter demselben Titel geschrieben, ein Dit dou Lion! Das lockt und nötigt zu einer Betrachtung des französischen Buches, ob es nicht etwa einige Aufschlüsse über das englische zu bieten vermöchte.

Im Jahre 1342, und zwar ausgerechnet am 3. und 4. April, begegnete Guillaume de Machault ein Abenteuer, das er im Dit dou Lion erzählt.[2]) Er wünschte seit langem in einen bestimmten Garten einzudringen, dessen Zugang ein reifsender Strom ohne Brücke und Furt sperrte. Geweckt durch den Gesang der Vögel, welche die Ankunft des Frühlings verkündeten, begibt er sich zu dem Flusse, sucht lange und findet endlich am Ufer eine Barke ohne Segel und Ruder. Er besteigt sie allsogleich und sie trägt ihn von selbst nach dem Garten. Voll Freude tritt er in diesen ein, aber aber bald wird er von einem „amoureux pensement" ergriffen

[1]) Es könnte aber auch tatsächlich das Haus der Fama die Legende an Umfang übertroffen haben. Es ist ja ein Fragment und wir wissen nicht, wieviel und was am Schlusse verlorengegangen ist.

[2]) Hoepffner, Société des anciens textes français, Bd. 57, II. Teil, S. 159—239, Paris 1911.

und verirrt sich in einem Dickicht von Wurzeln und Dornen. Plötzlich stürzt sich ihm ein fürchterlicher Löwe entgegen. Guillaume, der sich verloren glaubt, sendet mit lauter Stimme einen letzten Gruſs an seine Dame. Kaum hat der Löwe das vernommen, besänftigt er sich, nähert sich ihm demütig, wie wenn er ein Hündchen wäre, und erbietet sich, den Dichter zu führen. Sie kommen zunächst durch wüste Gegenden, wo reiſsende Tiere sie bedrohen und unter Geheul verfolgen. Endlich scheint der Garten etwas gastlicher zu werden. Auf einer grünen Wiese, in der Nähe einer Quelle, vor einem reichgeschmückten Zelte sitzt eine Dame von hervorragender Schönheit. Wie der Löwe ihrer ansichtig wird, huldigt er ihr wie ein ehrfurchtsvoller Liebender. Während er so seine Liebe zu verstehen gibt, gelingt es einem häſslichen gehörnten Tier durch einen wilden Schrei den Blick der Dame auf sich zu lenken. Der Löwe wird darob von Verzweiflung erfaſst, läuft im Umkreis herum und sucht sich zu töten. Als aber die Dame ihre sanften Blicke auf ihn zurückwendet, beruhigt er sich und gewinnt wieder Hoffnung und Freude.

Aufs höchste verwundert, befragt Guillaume die Dame um die Bedeutung all dieser seltsamen Vorgänge. Sie werden ihm zunächst von einem alten Ritter erklärt. In früherer Zeit konnte, wer immer wollte, in den Garten kommen, ungetreue Liebende ebenso wie treue, auch ungebildete Menschen und Bauern. Aber der König, der Herr der Gegend, schuf in der Folge Abhilfe. Auf seine Veranlassung umgab ein Mann, der sich auf Zauberkünste verstand, den Garten mit einem Flusse, und fortan konnte sich kein falscher Liebender ungestraft in die Barke wagen und in den Garten gelangen, denn die Barke kippte in diesem Falle um oder der Löwe zerriſs den Tollkühnen. Seit dieser Zeit heiſst der Garten „die Probe echter Liebe“ (l'Epreuve des fines amours).

„Was den Löwen betrifft,“ sagte die Dame, die jetzt selbst das Wort ergriff, „so habe ich ihn selbst erzogen und erhalten, darum bezeugt er mir Gehorsam und Liebe. Aber die andern Tiere beneiden ihn darum. Dies ist der Grund, weshalb sie ihn, wie Ihr bemerkt habt, durch ihr Geschrei beunruhigen.“ — „Und warum beschützt man ihn nicht?“ fragte Guillaume, „warum trennt man ihn nicht von jenen durch irgendeine Wand?“ — „Der Herr der Gegend wollte“, antwortet die

Dame, „dafs der Garten ohne Mauer und Türme bleibe. Der Löwe mufs daher mit Geduld die Angriffe der Neider ertragen. Dies ist das Mittel zu siegen."

So unterrichtet, nimmt Guillaume Abschied von der Dame. Die Tiere mögen nun grollen und heulen wie sie wollen. Der Löwe, der die Worte seiner Herrin verstanden hat, kümmert sich nicht mehr um sie. Voll Dankbarkeit für den Dichter, der sich seiner Verteidigung annahm, führt er ihn bis zum Flusse zurück und entfernt sich erst, als er sieht, dafs jener die Barke am andern Ufer verlassen hat. Wie Guillaume zu den Seinigen zurückgekehrt ist, erzählt er ihnen sein Abenteuer, das sie dazu anspornen soll, sein Beispiel nachzuahmen. Den Schlufs bildet eine Bitte an seine Dame und ein Anagramm, in dem sein Name verborgen ist.

Das Gedicht umfafst etwa 2200 achtsilbige, paarweise gereimte Verse. Es enthält eine ganze Reihe von Motiven, die in den altfranzösischen Abenteuerromanen sehr häufig sind, wie z. B. der Löwe, welcher der Freund des Ritters wird, der wunderbare Garten, in dem ein ewiger Frühling herrscht und der nur Auserwählten zugänglich ist, die Barke, die den Weg von selbst findet u. dgl. Vieles davon ist offenbar aus Chrestien de Troyes entlehnt. Ein Novum ist, dafs an Stelle erfundener oder sagenhafter Helden hier der Dichter selbst erscheint. Mit literarischen Reminiszenzen der verschiedensten Art sind daher auch biographische verbunden.

Viele Züge finden sich bei Chaucer wieder. Den meisten davon begegnen wir begreiflicherweise in dem ältesten uns erhaltenen gröfseren Gedichte, im Buch der Herzogin. Nach dem Beispiele Machaults steht darin Chaucer selbst im Mittelpunkte der Handlung,[1]) und der Löwe, der jenen wie ein zahmes Hündchen zum Liebesgarten führt, wird zu einem Hündchen selbst, das Chaucer in die Waldlichtung lockt. Die interessanteste Partie im Dit dou Lion ist die Charakteristik der verschiedenen Art der Liebenden. Da wird unter anderem geschildert, wie die Damen ihre Verehrer zur Prüfung der Liebe und Treue in ferne Länder auf Abenteuer schicken, und unter solchen Ländern werden Alexandrien, Preufsen, die Tartarei und das Land des arbre sec genannt. Solches tut,

[1]) Vgl. Untersuchungen zu Chaucer, S. 255 ff.

führt Chaucer aus, sein geliebtes Wesen nicht, sie schickt ihre Verehrer nicht (v. 1025)

> To Pruyse and into Tartarye,
> To Alisaundre, ne into Turkye —
> that he
> Go hoodless to the drye see.

Chaucer hat Machaults Dit dou Lion gekannt, ehe er sein Buch der Herzogin schrieb. Wenn er nun vor diesem ein Werk unternahm, das denselben Titel führte wie jenes, so hat es wohl auch denselben Inhalt gehabt, und es liegt nahe, anzunehmen, dafs es eine Übersetzung des französischen Originals war. Ob eine treue oder mehr, weniger freie, ist allerdings nicht zu sagen. Im Buch der Herzogin hat Chaucers erwachendes Genie, wohl noch sich anlehnend an seinen Meister, diesen doch in Vermeidung von Absurditäten, in Gliederung des Stoffes, Folgerichtigkeit der Erzählung, Realistik bei der Schilderung von Szenen, psychologische Führung der Gespräche weit übertroffen. Dafs er dazu schon in der Wiedergabe der Machaultschen Löwengeschichte Anläufe gemacht haben wird, läfst sich ahnen, und so ist der Verlust seines Book of the Leoun im Interesse der Erkenntnis seiner poetischen Entwicklung sehr zu bedauern.

Dieser Ansicht möchte Brusendorff nicht beipflichten. Er meint, Chaucers Book of the Leoun sei schwerlich eine Übersetzung des symbolischen Liebesgedichtes von Machault. Es sei viel wahrscheinlicher eine Paraphrase eines solchen Buches wie das Traictié Du mauvais gouvernement de ce royaume etc. von Deschamps. Das ist eine Satire auf die politischen Zustände Frankreichs um 1380—82, und Chaucer möchte sie so bearbeitet haben, dafs sie auf die in Verwirrung geratenen Verhältnisse in England um 1397—99 pafste.[1])

Brusendorff begründet seine Vermutug mit einem einzigen Satz. "Chaucer enumerates among his sinful books in his

---

[1]) This can hardly be a translation of Machault's symbolic love poem, but it is much more likely to have been a paraphrase of such a work as this by Deschamps: Traictié Du mauvais gouvernement de ce royaume etc. This is a satire directed against the political situation in France about 1380—82 and Chaucer may have adopted it to suit the disorderly state of affairs in England about 1397—99.

Retraccioun one he does not mention in his other lists and which must presumably, then, be later than the revised draft of the Prologue to the Legend, the Book of the Leoun." Mit dem „revised draft" meint er die Gg-Fassung des Prologs, die er in das Jahr 1394 verlegt, so dafs des Dichters Buch vom Löwen erst nach diesem Jahre entstanden wäre.

Es kommt auf das Wort „list" an. Unter einem englischen list, der deutschen Liste, versteht man in strenger etymologischer Bedeutung unter namentlicher Anführung ein Verzeichnis, das alle irgendwie zusammengehörenden Personen oder Gegenstände „umfafst", a roll, a catalogue. Etwa a list of the screw, a list of subscribers, eine Wählerliste, eine Präsenzliste, einen Schüler- oder einen Bücherkatalog. Vorausgesetzt, dafs bei der Abfassung eines solchen Verzeichnisses kein unabsichtlicher Irrtum unterlaufen ist, keine absichtliche Irreführung stattgefunden hat, dafs also die Liste vollständig ist, ist der, welcher nicht in ihr vorkommt, kein Matrose, kein Subskribent, kein Wähler, nicht gegenwärtig, nicht Schüler, und das Buch, das nicht im Katalog verzeichnet ist, ist voraussichtlich (presumably) nicht in der Bibliothek. Die Liste kann allerdings auch einen Teil, eine Auswahl zusammengehörender Personen oder Gegenstände umfassen, doch mufs die namentliche Aufzählung und die Vollständigkeit gewahrt sein; das sind die konstitutiven Merkmale des Begriffs. So veröffentlichte die Oxford Bibliographical Society vol. I, part III richtige Lists of Burtons Library, insofern sie aufzählten, welche Bücher Burton der Bodleiana uud welche er Christ Church vermachte. Auch ein Kaufmann kann aus seinem Warenlager einen Teil, den er eben loswerden will, annoncieren und eine Preisliste versenden; er würde sich aber sehr wundern, wenn jemand daraus schlösse, dafs seine Magazine sonst nichts enthielten. Nur wenn eine geschlossene Liste die Gegenstände, für die sie aufgestellt ist, namentlich und vollständig anführt, erlaubt sie den Schlufs, dafs das, was in ihr nicht enthalten ist, für sie nicht existiert. Lose Aufzählungen, die nicht das Merkmal der Vollständigkeit an der Stirne tragen, lassen einen solchen Schlufs nicht zu und sollten auch nicht Listen genannt werden.

Nun fragt sich's, wie es mit den angeblichen Bücherlisten bei Chaucer steht. Er nennt an drei Stellen Werke, die er

verfafst hatte. Die eine findet sich in der Einleitung zum Prologe des Rechtsgelehrten in den Canterbury Tales. Da kann von einer Liste seiner Werke gewifs nicht gesprochen werden. Er nennt da nur zwei, ein Stück aus dem Buche der Herzogin, nämlich die Geschichte von Ceyx und Alcyone und die Legende. Chaucer hatte da offensichtlich nicht die Absicht, seine Werke auch nur teilweise anzuführen, sondern wollte seinem etwas arrogant gewordenen Nebenbuhler Gower unter die Nase halten, dafs man nicht alle abscheulichen Geschichten aus Ovid erzählen müsse.

Die zweite Stelle ist in den Retraccioun̄s. Wir wissen, was Chaucers Zweck war, wenn er da von seinen Werken spricht: er bereut die, die als sündhaft erscheinen mufsten. Er führt einige namentlich an, den Troilus, das Haus der Fama, die Legende, das Buch der Herzogin, das Parlament der Vögel, das Buch vom Löwen; aber an ein vollständiges Verzeichnis alles dessen, was er geschrieben hatte, denkt er nicht; seine Übersetzungen, Homilien, Legenden, Moralitäten, all die Menge von songs und lays erwähnt er nur ohne Titelangabe, allgemein zusammenfassend. Das ist also auch keine vollständige Liste seiner Werke; Skeat spricht daher hier auch nicht von einer list, sondern nur von references. Man mache die Probe, ob man aus dieser Stelle einen Kanon der Werke Chaucers feststellen könnte. Fehlt doch z. B. das Astrolabium, das in keine der obigen Sammelbezeichnngen pafst.

Nicht anders verhält es sich mit der dritten Stelle im Prolog zur Legende. Alcesten fiel es nicht ein, eine Liste der Werke des Dichters zu geben, es lag ihr nur ob, in ihrer Verteidigung desselben gegenüber Love, diesem zum Bewufstsein zu bringen, dafs ihm der Dichter mit manchem seiner Werke einen Dienst erwiesen habe, und dafs man, da er überhaupt soviel schreibe, bei seiner nycetee es nicht so schwer zu nehmen habe, wenn er ein oder das andremal etwas zustandebringe, was Love nichts angeht wie der Boethius oder auch etwas, was ihm peinlich sein könne, wie der Rosenroman und Troilus, he hath mad many a lay and many a thing (v. Gg 420, F 430). Alceste führte das Buch vom Löwen einfach deswegen nicht an, weil Chaucer zu der Zeit, als er den Prolog schrieb, sich dieser seiner Jugendarbeit eben nicht erinnerte oder auch weil seine Anführung für die Leser

unverständlich gewesen wäre, da das Buch schon verschollen war. Brusendorff durfte daraus, dafs es im Legendenprolog nicht angeführt war, nicht schliefsen, dafs es vor 1394 nicht geschrieben war. Er hätte übrigens denselben Schlufs z. B. auch für die Klage des Mars ziehen müssen, den er selbst in das Jahr 1386 angesetzt hatte, oder für das Astrolabium, das doch sicher schon 1391—1392 existierte.

Damit entfällt jede Nötigung, jeder Anlafs, das Vorbild für Chaucers Buch vom Löwen in etwas anderem zu suchen als in Machaults Dit dou Lyon, das er, wie wir oben sahen, frühzeitig gekannt hatte. Vollends, dafs Chaucer gerade das gleichnamige Gedicht von Deschamps nachgeahmt hätte, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit. Deschamps hat eine politische Satire geschrieben.[1]) Dafs es aber Chaucer in seinen letzten Tagen (1397—1399!) getan haben soll, widerspricht allem, was wir von seiner Art und seinem Leben wissen. Er hat zwar seinem königlichen Herrn bei mancher diplomatischen Sendung gedient, war aber kein Politiker und wagte nie eine Äufserung gegen die Autoritäten des Staates oder der Kirche. Er geifselte wohl die Unarten der Bettelmönche, griff aber nie die Bischöfe oder hierarchische Grundsätze an, er hatte manches tadelnde Wort gegen die Leichtfertigkeiten des Hofes, aber das Königtum war ihm, dem feudal gesinnten Beamten, heilig, jede Auflehnung gegen dasselbe ein Greuel (vgl. Maunc. T. v. 223). Wie er über die Thronbesteigung Heinrichs IV. dachte, wissen wir nicht, vielleicht beugte er sich nur vor der vollzogenen Tatsache, vielleicht hielt er ihn wirklich für den berechtigten Anwärter auf die Krone. Es fehlte ihm gewifs auch die Rücksichtslosigkeit und, sagen wir, der persönliche Mut eines Langland; es ist wohl nicht ohne Grund, dafs er diesen oder Wicleff niemals nennt. Die allgemeinen Wirren der letzten Jahre der Regierung Richards II. entlockten ihm allerdings einmal eine bittere Klage; aber wie vorsichtig, wie allgemein, fern von jeder satirischen Wendung gegen das Government drückt er sich aus! Er klagt in der Ballade Stedefastnesse, dafs die alte Charakterfestigkeit, alle Treue verschwunden sei, dafs Willkür, Parteigeist, Grausamkeit

[1]) Wobei nebenbei noch zu untersuchen wäre, ob der Traktat von Deschamps nicht, wie Raynaud anzunehmen geneigt ist, erst nach 1400 entstanden ist.

herrsche, dafs es keine Tugend, kein Mitleid, kein Erbarmen mehr gibt, und in dem Envoy an Richard fordert er ihn auf, das Schwert der Züchtigung zu entblöfsen und nichts zu dulden, was seiner Ehre und dem Wohle des Volkes schaden könnte; er solle dieses wieder der Beständigkeit vermählen — kein Wort, keine Andeutung eines Tadels, einer Kritik an der Regierung. Brusendorff selbst nennt die Ballade, die in das Jahr 1397 oder 1398 fallen soll (S. 274) a Macchiavellian compliment to Richard on his bold bid for supremacy rather than a somewhat commonplace reflexion on his failure to do justice, a reflexion which Chaucer would hardly have dared to adress to the king. Und zur selben Zeit soll der vorsichtige Dichter es gewagt haben, in der Art des Deschamps eine Satire gegen die Regierung des Königs zu schreiben?

Brusendorffs Annahme ist weiter kaum vereinbar mit dem, was in den Retracciouns über Chaucers Löwenbuch zu entnehmen ist. Es ist, wie wir oben sahen, unter seinen sündhaften Dichtungen angeführt, die sich mit weltlichen Eitelkeiten, Liebesdingen befafsten; pafste es da hinein, wenn es moralische Entrüstung über die Gebrechen der Zeit und des Staates atmete?

Endlich noch eins. Dafs die Geschichte der Magdalena, das Book of the Leoun verlorengingen, wenn beide der Frühzeit des Dichters angehörten, ist begreiflich; verwunderlich wäre es, wenn es einer Satire der Jahre 1397—99 so ergangen wäre. Ein so interessantes, zeitgemäfses Werk, das zudem auch die Merkmale der gereiften Kunst Chaucers an sich getragen haben müfste, hätte unter Heinrich IV. Anklang und Verbreitung finden müssen und konnte nicht verlorengehen.

Ich glaube, wenn nicht ungeahnte Entdeckungen in Englands Bibliotheken gemacht werden, die uns eines anderen belehren, wird es bei dem bleiben müssen, was Tyrwhitt über das Book of the Leoun gesagt hat.

Katzenberg (O.-Ö.), Jänner 1928. Victor Langhans.

Berichtigung.

In meinem Aufsatz, Angl. XXXIX, S. 333, Z. 12 v. o. mufs es heifsen: Er hält die Fassung F für das Prius, sagt aber nicht warum. V. L.

NEUE WEGE ZUR LÖSUNG DER LEGENDENPROLOGFRAGE BEI CHAUCER.

Die Kritik meiner Legendenprologstudien durch Victor Langhans und John Koch hat mich keineswegs davon überzeugt, daſs die seit den Tagen Ten Brinks und Skeats ungemein häufig behandelte, für die Chaucerforschung äuſserst wichtige Frage der Priorität des F- oder Gg-Textes nicht einer endgültigen, allseitig befriedigenden Lösung nähergebracht werden könnte. Da trotz allen Fleiſses auf diesem Forschungsgebiete dem, der sich in die Materie vertieft, noch weite Strecken brach zu liegen scheinen, weil noch nicht annähernd alle Fragen gelöst sind, glaube ich, mit den folgenden Eörterungen der Sache dienen und auf einige Punkte hinweisen zu sollen, die beachtenswert sind. Soviel ich sehe, hat für die eigenartige These der Unechtheit des F-Prologs, die Victor Langhans aufstellte, und die von John Kochs und meiner Seite schärfsten Widerspruch erfuhr, sich kein einziger Verteidiger gefunden, und F. Tuppers Alceste- = Alice de Cestre-Theorie dürfte nach den überzeugenden Darlegungen seines Landsmannes John M. Manly in Mod. Phil. vol. 24, number 3, February 1927: Chaucer's lady of the daisies? überhaupt nicht mehr diskutabel sein.[1])

[1]) Manly führt an Hand der Household Books Edwards III. den Nachweis (a. a. O. S. 258), daſs 'Alice de Cestre was a *washerwoman* attached to the royal household when Chaucer was a small boy, somewhere between one and five years old! ... One hardly dares speculate concerning the gale of merriment with which the sophisticated court of Richard II would have greeted a poet's attempt to celebrate as the ideal of womanly virtue and beauty one whom all knew as the Queen's washerwoman.'

Indem ich diese Feststellung vorausschicke, wird es möglich sein, unter Benutzung derjenigen Argumente meiner Gegner, die ich nach sorgfältigster Prüfung für stichhaltig erachte, völlig neue Gesichtspunkte ins Treffen zu führen.

I. Die Verherrlichung der Königin Anna im F-Prolog.

Von vornherein ist klar, dafs Chaucer mit der in F 460 ff. steckenden Frage: 'that I may knowe soothly what ye bee, that han me holpe . . .' einen ganz bestimmten Zweck verfolgt. Um den Zusammenhang von F 460 mit den folgenden Versen voll zu erfassen, werden wir gut tun, mit der Zergliederung schon bei F 431/32 einzusetzen. „Ich, deine Alceste, einst Königin von Thrazien", sagt die Königin zu Love, „bitte dich, dem Dichter nichts Böses zuzufügen. Er soll schwören, sich nicht mehr in dieser Weise zu versündigen; er soll von Frauen dichten, die treu in der Liebe waren ihr Leben lang, von Jungfrauen oder Ehefrauen." Darauf antwortete ihr der Gott der Liebe: „Madame, es ist solange her, dafs ich euch als so barmherzig und treu kenne, dafs ich niemals, seit die Welt steht, mir gegenüber irgend jemanden besser fand als euch. Wenn ich meiner Stellung gerecht bleiben will, kann und will ich eure Bitte nicht abschlagen." Alceste möge mit dem Dichter tun, was sie wolle, meint Love und wendet sich mit den Worten an ihn: "Go, thanke now my lady here." (F 454). Das hohe Lob, das der Liebesgott der Alceste zollt, die, seit die Welt stehe, sich Love gegenüber einzigartig in ihrer Barmherzigkeit und Treue gezeigt habe, fällt dem Dichter auf. Er erhebt sich, läfst sich auf die Knie nieder und spricht: „Madame, der Gott da droben vergelte es euch, dafs ihr den Gott der Liebe veranlafst habt, mir seinen Zorn zu erlassen, und gebe mir Gnade, solange zu leben, dafs ich wissen möge, wer ihr in Wahrheit (oder: wer ihr eigentlich) seid, dafs ihr mir geholfen und mich in diesen Stand gebracht habt." Die Bufse, die Alceste dem Dichter für seine Missetat auferlegt, besteht darin, eine Ruhmeslegende von guten Frauen, Mädchen und Ehefrauen, zu schreiben, die in der Liebe treu waren all ihr Leben lang. (Man beachte, dafs F 438/39 und F 484/85 dem Wortlaut nach ziemlich übereinstimmen: auf die Unterscheidung von Jungfrauen

und Ehefrauen scheint der Ton gelegt zu sein). Alceste schliefst ihre Rede mit den Worten: „Geh jetzt deines Weges, diese Strafe ist nur gering. Und wenn dieses Buch fertig ist, gib es in meinem Namen der Königin zu Eltham oder Sheene (d. h. der Königin Anna)." An diese Widmungsverse, die in Gg ausgelassen sind, schliefsen sich im F-Text unmittelbar an die Verse F 498 ff.: „Der Gott der Liebe lächelte, und dann sagte er:

„Weifst Du, ob diese da Weib oder Mädchen ist,
Oder Königin oder Gräfin, oder welch Standes sonst,
Die dir so geringe Strafe auferlegt hat,
Der du verdient hast, härter zu büfsen,
Weil Mitleid leicht rührt ein edles Herz?[1])
Das kannst du sehn, sie kündet, was sie ist.

Mufs der Ausdruck seen in "that maystow seen", F 504, wie Langhans will, durchaus im wörtlichsten Sinne genommen werden? (Wenn du die Augen aufmachst, siehst du, was sie ist; sie zeigt es durch ihr Aussehen?) „Ob die Frau an der Seite Loves Weib oder Mädchen, Königin oder Gräfin ist, wird der Dichter durch Schauen nicht erkennen", damit hat V. Langhans (Anglia N. F. 38, 91) m. E. recht. Aber kann nicht das „seen" in F 504 ebensogut das geistige Sehen (= erkennen, verstehen, merken) bedeuten, wie es der Dichter unzweifelhaft in 'I see well, she is good', F 506, auffafst? Ich glaube, Love will mit dem Verse F 504: „das kannst du sehen, sie kündet, was sie ist" auf ein weiteres Moment hinweisen, dafs Alceste eine Königin, ein Eheweib, ist, wie nach der vom Dichter eingeschobenen Feststellung in F 506, dafs Alceste gut ist, gleich darauf in den Versen F 510—513 ganz unzweideutig konstatiert wird! Der Dichter sieht nur, versteht nur, dafs Alceste gut ist. „Aber", meint Love F 509, „überlege dir es doch recht. Weifst du von der Alceste wirklich nicht mehr? Hast du nichts in deinem Buche von der grofsen

[1]) Der von V. Langhans in Anglia N. F., Band 38, S. 90 zuletzt gegebenen Übersetzung von F 499—504 stimme ich jetzt zu. Doch verdient wohl hervorgehoben zu werden, dafs V. Langhans diese Stelle in seinen „Untersuchungen zu Chaucer", S. 175, selbst zunächst falsch aufgefafst hat, denn hier übersetzte er: „Wohl verdientest du, schwerer zu büfsen, aber Mitleid findet leicht den Weg in ein edles Herz, das kannst du sehen. Sie kündet, was sie ist!" —

Güte der **Königin** Alceste gefunden, die in ein daisy verwandelt wurde? (F 510—512.) Von der Königin Alceste, die für ihren **Gatten** zu sterben sich entschlofs?“ (F 513.) Dieses gröfste Opfer der Liebe und Güte darzubringen, das hat, will der Dichter sagen, die Königin, die Gattin[1]) vermocht, Alceste, das edle königliche Weib, die sich Love gegenüber nennt (F 432): ‘I, youre Alceste’, die der Liebesgott als einzigartig in ihrer Treue ihm selbst gegenüber bezeichnet. (F 442 ff.) Die Frage Loves, F 499 ff., mit Langhans (Anglia N. F. 32, 341) als Scherzfrage hinzustellen, ist völlig verkehrt. Auch die Lösung, die V. Langhans mit seiner Auslegung der berühmten Stelle F 518/19: And is this good Alceste The daysie and myne owene hertes reste? zu bieten versucht, kann in keiner Weise befriedigen. Selbst wenn man nach V. Langhans in F 518/19 mit Recht this goode Alceste als Subjekt und the daysie als Prädikat wertet, so hat doch bisher niemand erkannt, worin die eigentliche Schwierigkeit liegt. Wer den Zusammenhang aufmerksam verfolgt hat, sieht, dafs erst F 512 wieder von dem daisy die Rede ist. Als F 510/12 die Worte Loves „von der grofsen Güte der Königin Alceste, die in ein daisy verwandelt wurde“ fallen, da erinnert sich der Dichter daran, dafs die Königin des Liebesgottes ja bereits (F 214 ff. = Gg) wie ein daisy aussehend geschildert worden ist. Er sieht, dafs Alceste gut ist, er kennt ihre Geschichte, er weifs, dafs sie, die edle Königin, für ihren Gatten in den Tod gegangen und in ein daisy verwandelt worden, dafs sie ein daisy ist.[2]) Und so ruft er aus (F 518): “Now knowe I hire, jetzt kenne ich sie (weifs, wer und was sie ist).” Und dann fährt er jubelnd fort: “Und ist diese gute Alceste nicht auch das Mafsliebchen, **meines** Herzens Freude? Auf das myn owene in ‘myn owene

[1]) Einer ähnlichen Auffassung begegnen wir in Chaucers Parson’s Tale 925: ‘Man sholde bere hym to his wyf in feith, in trouthe, and in love, as seith Seint Paul, that a man sholde loven his wyf as Christ loved hooly chirche, that loved it so wel that he deyde for it; so sholde a man for his wyf, if it were nede’. — F 544/45 (= Gg) wird gesagt, dafs Alceste ‘taughte al the crafte of fyne lovyng, and namely of wyfhode the lyvyng’.

[2]) Ist nicht Alceste auch ein daisy, weil sie wie ein daisy aussieht? (F 214 ff.) So ist, poetisch ausgedrückt, der Himmel ein Zelt, weil er wie ein Zelt aussieht.

hertes reste' ist der Ton zu legen. Alceste ist (wegen ihrer grofsen Güte) gewifs ihres Gemahls Herzensfreude gewesen:[1]) ist sie nicht jetzt auch meines, des Dichters, Herzens Freude? Diese Deutung ist aus dem Grunde allein richtig, weil der Dichter ja unmittelbar darauf (F 520 ff.) fortfährt: „Nun fühle ich die Güte dieser Frau (verstehe, warum sie so gut zu mir ist). Wohl hat sie mir meine Liebe zu ihrer Blume, dem daisy, vergolten (indem sie mir in ihrer Güte geholfen hat, Ursache meiner Begnadigung war)."

Der Unterschied zwischen meiner Interpretation und der von V. Langhans ist ein grundlegender: Nach V. Langhans (Anglia N. F. 38, 93) „erkennt der Dichter erst in Gg 506 (= F 517 ff.), was die Alceste ist, dafs sie sein daisy ist", wobei der Ton auf daisy gelegt wird.[2])

Meine Erklärung dagegen legt das Schwergewicht der Betonung auf das 'myn owene': „Ist diese gute Alceste das Mafsliebchen, meines (des Dichters) Herzens Freude?" Und als was erscheint nun in F das daisy, des Dichters Herzensfreude? In der Einleitung von F (nicht so in Gg) wird die Blume, das Mafsliebchen, zu einem weiblichen Wesen, Symbol der Herrin des Dichters, seine daisy-lady.[3])

---

[1]) Love sagt von Alceste (F 446): '*To me* ne founde I *better* noon than *yee*'.

[2]) Auch John Koch hat diese 'main crux' des Legendenprologs nicht verstanden und nur die eine Seite des Problems richtig erfafst, wenn er sich in seiner Rezension von Langhans, Untersuchungen zu Chaucer, im Literaturblatt für germ. u. rom. Phil. 1919, Nr. 3, 4, S. 93, folgendermafsen äufsert: „In Gg dagegen mufs natürlich alles in bester Ordnung sein: so will Langhans den Widerspruch, dafs Chaucer dort gleich beim Auftreten der Königin sie Alceste nennt und erst weit später (V. 506) sie überrascht als solche erkennt, dadurch lösen (S. 148), dafs er in dem Satze „(And is) this good Alceste The dayes eye" usw. die ersten drei Worte als Subjekt, die letzten drei als Prädikat, statt als Apposition, auslegt" (NB. hier gebe ich Langhans recht, denn auch in F 432 nennt sich ja die quene Alceste), „d. h. der Dichter weifs von vornherein, dafs jene hehre Frau Alceste, aber nicht, dafs sie mit seinem verehrten Mafsliebchen identisch ist! Hiergegen sprechen aber die in beiden Versionen fast ganz gleich lautenden Verse (147 ff. in G, 214 ff. in F), in denen die Königin bereits bei ihrem ersten Erscheinen mit allen Merkmalen dieser Blume angetan ist, so dafs der Dichter blödsichtig gewesen sein müfste, wenn er nicht in ihr die Personifikation des Mafsliebchens erkannt hätte." Nach meiner Interpretation sind keinerlei Schwierigkeiten mehr zu überwinden.

[3]) 'In F the poet worships an individual flower, while in G this individual worship is removed by the expression of the poet's admiration

Aus den Prämissen

1. Chaucers daisy = Chaucers lady, (Chaucers lady ist eine Personifikation seines daisy),
2. Alceste = Chaucers daisy (nach meiner Deutung von F 518/19), (Alceste ist eine Personifikation des daisy (F 214 ff.), Chaucers daisy Symbol der Alceste)

ergibt sich unzweideutig und klar als Chaucers Vorstellung, dafs seine lady, wie er sie in der Einleitung des F-Textes schildert, eine Alceste ist. Hierzu stimmt die feine Bemerkung des Liebesgottes (F 537 ff., nicht Gg), es sei eine sehr grofse Nachlässigkeit des Dichters, dafs er vergessen habe, Alceste in der Ballade (die in F den Refrain: 'My lady comith', in Gg: 'Alceste is here' hat) zu nennen. Dafs Chaucers Herrin eine Alceste ist, dieses wichtigste Ergebnis unserer Untersuchung verdient aber in noch schärfere Beleuchtung gerückt zu werden. Wenn F 511/12 (= Gg) von der Königin gesagt wird, dafs sie in ein daisy verwandelt worden ist, so haben wir in dem Mafsliebchen die fortlebende Alceste zu erblicken.[1]) Nun wird im Prolog die weifse Krone und die Wesensart der Alceste in Beziehung und feinen Einklang gebracht:[2]) Alceste wird wegen ihrer Güte in einen

---

for "these floures", that is, for daisies in general without any symbolism": D. D. Griffith, An Interpretation of Chaucer's Legend of Good Women, S. 33. 'In the F-Prologue ... she is the clerenesse and the verray lyght (F 84) that leads him through this world, the mistress of his wit ... She is his guide, his sovereign, his earthly god': D. D. Griffith, a. a. O., S. 34.

[1]) So „sah ägyptischer Mythus in der Tamariske den fortlebenden Osiris", cf. Lutz Mackensen, Baumseele, S. 17, in Zeitschrift für Deutschkunde 1924, Jahrgang 38, Heft 1. Für die Verwandlung in Bäume und Blumen bringt Ovid reiche Belege, z. B. Met. III, 339 ff. (Narzifs), X, 215 (Hyakinth), IV, 269/70 (Clytia, verwandelt in die rötliche, ihr Köpfchen der Sonne zuwendende Blume); siehe Mackensen, a. a. O. S. 16, Anm. 98. Vergleiche auch Köhler, Vom Fortleben der Seelen in der Pflanzenwelt, Weim. Jahrbuch I, 73 ff.

[2]) Ähnliche Beispiele bei Mackensen, a. a. O. S. 17: „Oder es wird Schönheit der Blume und Lauterkeit des Gemütes in gegenseitige Beziehung gesetzt; so wird die weifse Lilie zum Unschuldszeichen, die Rose zum Kennzeichen besonderer Frömmigkeit." „In deutscher Sage z. B. ist es die Distel oder der Dornbusch, in denen Bösewichter ihr Leben weiterfristen müssen" (Baumart in Beziehung zur Wesensart des Verstorbenen).

Stern verwandelt, wovon ihre weifse Krone Zeugnis ablegt (F 525—528 = Gg), das Weifs der Krone deutet also auf die Güte als den Wesenskern der Alceste.[1]) Poetisch ausgedrückt, könnten wir die Alceste als „aller Güte Blume" bezeichnen, wie sie das Mafsliebchen versinnbildlicht. Was in dem daisy fortlebt, was als ihr Wesen unsterblich ist, das ist die Güte der Alceste. Dafs im F-Prolog Chaucers Herrin, seine daisy-lady, eine Alceste ist, will soviel sagen, dafs in ihr, der lady sovereyne (F 94), Alcestes Güte weiterlebt.

In diesem Zusammenhang wird es auch von Bedeutung sein, nochmals auf eine Erörterung der sogenannten Widmung an die Königin Anna einzugehen, die nur im F-Prolog steht,

v. 496/97: And whan this book is made, yive it the quene,
On my byhalfe, at Eltham or at Sheene.

Der Alceste, die (in F) dem Dichter im Traume als aus dem Paradiese kommend erscheint,[2]) kann er die Legende von guten Frauen nicht überreichen: in ihrem Namen aber soll er das Buch der Königin Anna geben, als Stellvertreterin und Bevollmächtigte der Alceste auf Erden.[3])

Dafs jetzt überraschenderweise der Name der Königin Anna, von der bisher keine Rede gewesen ist, in Verbindung mit der Königin Alceste auftaucht, mufs den Zuhörer oder Leser stutzig machen: er weifs nicht, was diese Aufforderung im Rahmen des Ganzen bedeuten soll, auch der träumende Dichter versteht im Augenblick wohl nicht recht, worauf die Alceste mit den Versen F 496/97 hinaus will. Dem Ausdruck staunender Verwunderung, die in des Dichters Augen zu stehen scheint, begegnet der Liebesgott mit einem Lächeln,[4]) als

---

[1]) Übertragung der Farbe Weifs auf einen Begriff, hier „Güte".

[2]) F 563/64, wo Love sagt:

'I mot goon home, the sonne draweth west,
To Paradys, with al this companye.' (Nicht in Gg.)

[3]) Wie die irdische Majestät von Gottes wegen (a Goddes half) auf Erden ist, Stellvertreterin der göttlichen Majestät, so ist die Königin Anna Stellvertreterin der himmlischen Alceste. — Über die Parallelität Love — Alceste und Richard — Anna werden wir in einem der nächsten Kapitel zu handeln haben.

[4]) 'The god of Love gan smyle'; in unmittelbarem Anschlufs an die Widmungsverse.

wollte er sagen: Du weifst nicht, was gemeint ist? Auf die Frage Loves, F 499 ff.:

> 'Wostow, ... wher this be wyf or mayde,
> Or queene, or countesse, or of what degre,
> That hath so lytel penaunce yiven thee,
> That hath deserved sorere for to smerte,
> But pite renneth soone in gentil herte?

folgt der Ausruf: "That maistow seen, she kytheth what she is,[1]) der zu der Erklärung des Dichters überleitet (F 506): 'I see wel, she is good.' Verstehen wir nun den Sinn der Widmung? Alcestes Güte hat dem Dichter geholfen, sie rechnet ihm seine Schuld nicht mehr an. Wie könnte da die Königin Anna, die selbst die gute Frau ist, dem Dichter noch länger gram sein?[2]) Auch die Königin Anna, der er das Bufswerk, die Legende von guten Frauen übergeben soll, ist für seine Begnadigung eingetreten, weil sie selbst die Güte ist, weil ihr Wesen Abglanz jener Tugend, die nach der Auffassung Chaucers im Legendenprolog in der Alceste am edelsten und reinsten sich verkörpert. So fällt von der Alceste, der Krone aller Frauen, eine Glorie auf die 'good queen Anne', Englands geliebte Herrscherin. Anna, würdiges Abbild und Stellvertreterin der Alceste: diese Auffassung beseitigt alle Hindernisse und löst alle Schwierigkeiten, die man mit dem Begriff der „Identifikation der Alceste mit Anna" verknüpft hat. Und in diesem Sinne können wir Tatlock beistimmen, wenn er in seinem 'Development and Chronology of Chaucer's Works', S. 107, treffend bemerkt: 'A lady is ardently celebrated in the poem, which announces its own

[1]) Alceste kündet, zeigt (durch ihr Handeln), was sie ist: Ihr, der Königin, der Gattin, die jene hohe christliche Tugend, die Güte, übt, die so mitleidig ist, gebührt von allen Frauen der erste Preis, das höchste Lob. Keine Frau, welchen Ranges sie auch sein mag, zeigt, so will der Dichter sagen, solche Güte wie die Königin, die edelste der Frauen (hohe Abkunft verbürgt edle Gesinnung). Keine Jungfrau ist solcher Güte, solch mitleidiger, barmherziger Liebe fähig, wie es die Ehefrau ist. Alceste und Anna, beide sind Königinnen im Reich der ehelichen Liebe, ausgezeichnet durch den Ruhm ihrer 'grete goodnesse'. — Es wird sich Gelegenheit bieten, im Verlauf der weiteren Untersuchung die Stelle F 499 ff. noch von einer anderen Seite her und weit schärfer zu beleuchten.

[2]) Obwohl sie, wie die himmlische Alceste, sich durch den Dichter schwer beleidigt fühlen mufste.

dedication and presentation to a lady; must they not in some way be identified?'[1])

Versuchen wir, nach den obigen Betrachtungen einen Blick in die Werkstatt des Dichters zu tun, so empfangen wir den Eindruck eines von Chaucer mit grofsem Geschick konstruierten Ideengebäudes, das aber nur in F so, wie es ursprünglich geplant war, vollendet in die Erscheinung tritt.[1]) Der Gedanke, der den Dichter bei dem Entwurf seiner Arbeit an dem Legendenprolog leitete, dürfte jetzt völlig klar und durchsichtig sein. Von der Tatsache ausgehend, dafs die Königin Anna wegen ihrer grofsen Güte allgemein bekannt und berühmt war,[2]) konnte er seine lady nach dem Vorbild der Margueritendichter zugleich als daisy (= aller Güte Blume) feiern. Um eine Verschmelzung beider Frauengestalten, der Alkestis und Anna, vorzunehmen, Anna als eine zweite Alceste zu verherrlichen und die antike Königin in ihrem Wesen seiner lebenden Herrin gleichzusetzen, bot sich ihm ein anderes Mittel dar: er ersann die Verwandlung der Alceste in die Blume aller Güte, das Mafsliebchen. (Neilson, Origins and Sources of the Court of Love, p. 145: "The function of Alcestis as the queen of the god of love as well as her transformation into a daisy, is original with Chaucer."[3]) Als

[3]) Es ist selbstverständlich, dafs auch unter der von Chaucer in der Einleitung von F (nicht so in Gg) als Personifikation des daisy verehrten Herrin keine andere als die Königin Anna zu verstehen ist. Ist Anna eine Alceste, wie auch Chaucers Herrin sich als eine Alceste herausgestellt hatte, so läfst sich logischerweise daraus nur schliefsen, dafs Chaucers 'lady sovereyne' (F 94; nicht Gg) die Königin Anna ist.

[1]) Vergleiche meinen Aufsatz in Anglia N. F. 32, S. 382 unten. — In welcher Absicht unser Dichter in der Gg-Redaktion das feste Gefüge des F-Textes gelockert hat, wird sich in einem späteren Abschnitt unserer Arbeit mit Sicherheit feststellen lassen.

[2]) Es erübrigt sich hier, oft Gesagtes zu wiederholen. Man lese den Artikel Anne im Dict. Nat. Biogr. und vergleiche, was Strickland in den Lives of the Queens, z. B. S. 414, über die 'good queene Anne' sagt. (Siehe meine Bemerkungen in Anglia: „Zur Priorität des F-Textes in Chaucers Legendenprolog . . .", S. 215). Aus einem von Aage Brusendorff, The Chaucer Tradition, S. 163, Note 3 veröffentlichten wertvollen Dokument ersehen wir, dafs König Richard II. seine Wahl auf Anna von Böhmen gelenkt habe 'propter *Famam* celebrem **bonitatis** ipsius' (sc. Annae).

[3]) Schon Jefferson (Journ. Engl. Germ. Phil. XIII, 434 ff.) hat das Richtige geahnt, aber den Beweis dafür nicht erbringen können. Auch er meint, „dafs im ersten Teile des F-Prologs das Mafsliebchen Anna, im

die einzelnen Etappen in der Beantwortung der in F 460 ff.: 'that I may knowe soothly what ye bee' steckenden Frage stellten sich ihm demnach in der Ausführung folgende Punkte dar:

1. Im Namen der Alceste soll er das Buch ihrer Stellvertreterin Königin Anna geben (F 496/97).
2. she kytheth what she is (F 504): Alceste ist Königin, Gattin.
3. she is good (F 506): sie ist gut.
4. Alceste, that turned was into a dayeseye (F 511/12): sie ist ein daisy.
5. And is this good Alceste the daysie, and myn owene hertes reste (F 518/19): Alceste ist Chaucers daisy (Symbol seiner Herrin).

Auf diese Weise gelingt es dem Dichter in F, eine Verknüpfung der Traumfigur der Alcestis mit der wirklichen Königin Anna und der lady sovereyne der Einleitung zu ermöglichen.

In das Zentrum seiner Erwägungen stellt er die Güte, die ihm als Bindeglied zwischen Alceste und Anna dient, und deutet in feinsinniger Weise, wie wir gesehen haben, das Mafsliebchen als aller Güte Blume. Ohne diese Betrachtung könnte man der Widmung an die Königin Anna, die im Rahmen der ganzen Entwicklung in F eine entscheidende, ausschlaggebende Rolle spielt, kaum einen irgendwie vernünftigen Sinn unterlegen.[1]) Und wo bleibt in Gg, das gegenüber der F-Redaktion einschneidende Änderungen erfahren hat, die einleuchtende Beziehung des smile (F 498 = Gg) zu den in F unmittelbar vorhergehenden Versen? Warum entfällt in Gg die durch die Feststellung, dafs Alceste gut ist (F 506 = Gg), erst gewonnene Verknüpfung der beiden Frauengestalten in der Widmung (F 496/97), die in F der Dichtung den realen Hintergrund gibt? War wirklich das ganze klug ersonnene Frage- und Antwortspiel nötig, um am Schlufs zu konstatieren,

zweiten Alceste darstellt. Schliefslich werden beide verschmolzen, indem Ch. die Verwandlung der Alceste in die Blume selbst erfindet." Ich zitiere nach John Koch, Engl. Stud. 55, 2, S, 193, Anm. 3. — Victor Langhans hat die ganze Situation völlig mifsverstanden.

[1]) Ich hoffe, dafs meine Interpretation dem Rätselraten bezüglich der Bedeutung der vielumstrittenen Stelle F 496/97 ein Ende machen wird. Sie gibt uns keine Rätsel mehr auf.

dafs die gute Alceste das daisy, des Dichters Herzensfreude ist? (F 518/19 = Gg). Denn nur dies läfst sich aus dem Gg-Prolog herauslesen, während in der Einleitung von F die verbindenden Fäden von dem daisy als dem Symbol der vom Dichter in der Einleitung hochgepriesenen Herrin zu der Traumalceste (die durch die Widmung zur Königin Anna in Beziehung gesetzt wird) hinübergehen. Wer völlig unbefangen und unvoreingenommen an die Prüfung der Sachlage herantritt, wird erkennen, dafs im Aufbau der Gg-Fassung des Legendenprologs ein gewaltiger Rifs klafft. Für mich besteht jedenfalls keine Möglichkeit, mich durch irgendwelche Kritik von meiner Ansicht, dafs F das Prius ist, abbringen zu lassen. Dieses Ergebnis werden die folgenden Kapitel meiner Abhandlung erhärten.

Nachtrag zu der Stelle F 504: *she kytheth what she is.*

Folgende Überlegung möchte uns an den Kern der Sache näher heranbringen: In der kirchlichen Auffassung des Mittelalters, die auch von Chaucer vertreten wird, ist die (leibliche) Verbindung in der Ehe Sinnbild und Verkörperung der Gemeinschaft von Christus und der Kirche; cf. Chaucers Parson's Tale 920 (Globe Ed. S. 302): 'Mariage is figured bitwixe Crist and holy chirche' und ibidem 840 (Globe Ed. S. 299): 'This sacrement bitokneth the knyttynge togidre of Crist and holy chirche' (vgl. Wechssler, Kulturproblem des Minnesanges I, 318/19). Durch seinen Opfertod hat Christus, der für die heilige Kirche starb, seine Liebe bewiesen; diese höchste, barmherzige Liebe und Güte ist als das leuchtendste, erhabenste Beispiel Vorbild des Liebesbundes zwischen Mann und Weib in der Ehe: 'Man sholde bere him to his wyf in feith, in trouthe, and in love, as seith Seint Paul, that a man sholde loven his wyf as Crist loved hooly chirche, that loved it so wel that he deyde for it; so sholde a man for his wyf, if it were nede'. In unserm Legendenprolog ist es die Alceste (sie nennt sich Love gegenüber, F 432: 'I, your Alceste), die als Muster einzigartiger Liebe und Treue dem Liebesgott gegenüber hingestellt wird (F 443—46). Sie, die für Love stirbt, zeigt durch die Tat, was sie ist: Sie kann

nur im Verhältnis der Gattin gedacht werden. Keine Jungfrau ('Wostow wher this be wyf or mayde', F 499) ist solch aufopfernder Liebe fähig. Mann und Frau sind eins (Chaucer, Parson's Tale 840, Globe Ed. 299: 'A man shal lete fader and moder and taken hym to his wif, and they shullen be two in o flesh; ibidem 920, Globe Ed. 302: 'and maketh the hertes al oon of hem that been y-wedded, as wel as the bodies), und diese innigste eheliche Verbindung erzeugt die gröfste Liebe. Ganz natürlich, dafs der Liebesgott durch die Bitte der Gattin, der er höchste Liebe und Achtung entgegenbringt, weil sie dereinst für ihn in den Tod gegangen ist, sich erweichen läfst, den sündigen Dichter zu begnadigen. In diesem Zusammenhange ist der Stelle F 501 'that hath so lytel penaunce yiven thee' besondere Bedeutung beizumessen, wenn wir, wie weitere Untersuchungen zeigen werden, uns die himmlische Alceste, die in F (nicht in Gg) dem Dichter als vom Paradiese kommend im Traume erscheint, als eine Heilige vorstellen können. Durch ihre unvergleichliche Liebestat hat es Alceste verdient, dafs der Liebesgott die Fürbitte der treuen Gattin für den Dichter erhört. Durch Herbeiziehung der Leistung der Heiligen, die einst auf Erden sich so grofses Verdienst erworben hat, konnte die Satisfaktionsleistung des Dichters gemindert werden: ihm wird nur eine geringe Strafe und Bufse auferlegt (F 501).

Die Frage: 'Wostow, wher this be wyf or mayde' ist aber noch in anderer Hinsicht interessant. Chaucer stellt sich im Legendenprolog in schärfsten Gegensatz zu Jean de Meun, der in der Fortsetzung des Roman de la Rose (die Übersetzung des Rosenromans durch den Dichter ist 'an heresye ayeins my lawe', sagt Love, F 329/30 = Gg) „Venus, Nature und Genius die verwegenste Verteidigung des sinnlichen Lebensdrangs in den Mund legte" (Huizinga, Herbst des Mittelalters, 155). Die Erzählung von der Befreiung der jungfräulichen Rose, die der Liebhaber pflückt, ist nichts anderes als sensueller Reiz, „der heftige Reiz des Geheimnisses der Jungfräulichkeit, symbolisiert als die Rose, die nur durch Kunst und Ausdauer zu gewinnen ist" (Huizinga, a. a. O. 157). Auch war das sexuelle Motiv „mit solch einem künstlichen Mysterium umkleidet, ja, mit so viel Heiligkeit, dafs eine ärgere Herausforderung des kirchlichen Lebensideals nicht

möglich war“ (Huizinga, a. a. O. 156). Die Liebe, die Chaucer im Legendenprolog verherrlicht, ist anderer Art, nicht sensual und extraconjugal, wie die courtly love. Nicht die sinnliche Liebe des Mannes zur Jungfrau, wie sie der Franzose mit voller Bewufstheit in den Mittelpunkt rückt, ist es, die das Werk des englischen Dichters beseelt; er sieht das Ziel des Minnedienstes in der von der Kirche geheiligten Ehe als einer den inneren Menschen veredelnden sittlichen Kraft, die Mann und Frau zu höchsten sittlichen Opfern bereit macht. So erkennt und verehrt er in der Alceste die Macht der reinen, echten Liebe (zu der ganz selbstverständlich auch die Form der Ehe gehört):

> And wost so wel that kalender ys she
> To any woman that wol lover be:
> For she taught al the crafte of fyne loving,
> And namely of wyfhode the lyvyng.[1])

(F 542—45, ähnlich Gg.) „Die Stellung der Alceste als Ehefrau fafst die unbedingte Hingabe an ihren Mann in sich. Dafs sie Königin und nicht Gräfin ist, dürfte sich aus ihrer Stellung zu dem Liebesgott ergeben, so dafs hier eine feine Anerkennung der Hoheit der Ehefrau mit unterläuft. Im übrigen gehört die Treue (Fides; cf. F 444: trewe) zu den konstitutiven Merkmalen der Ehe.“ (Aus einer Zuschrift des Theologen Reinhold Seeberg, Berlin.)

---

[1]) Über den Charakter des Cupido, den ich aus F 230/31 als Träger der Idee der vom Himmel stammenden reinen, ehelichen Liebe als Gegenstück zu der blofs sinnlichen Liebe erkannt habe, wird noch mehr zu sagen sein. Von einem keuschen Cupido kann keine Rede sein.

Berlin-Weissensee. Hugo Lange.

DIE STELLUNG ROSE MACAULAYS ZUR FRAU.

(Nach ihren Romanen.)

Literatur.

Rose Macaulay: What Not. London 1918.
— Potterism. London 1920.
— Dangerous Ages. London 1921.
— Mystery at Geneva. London 1922.
— Told by an Idiot. London 1923.
— Orphan Island. London 1924.
— Crewe Train. London 1926.
Trevelyan: History of England. London 1926.
Kellner: Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria. Leipzig 1909.
G. Bullet: Modern English Fiction. London 1926.
R. Johnson: Some Contemporary Novelists (Women). London 1920.
E. Vowinckel: Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart. Berlin 1926.
Lytton Strachey: Queen Victoria. London 1924.
Ralph Nevill: The World of Fashion (1837—1922). London 1923.
Plowman: In the Days of Victoria. London 1920.
Osbert Sitwell: Before the Bombardment. London 1926.
G. B. Shaw: Back to Methuselah. Leipzig 1922.
L. L. Schücking: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München 1923.
G. Hübener: Samuel Butler der Jüngere. Internat. Monatsschr. f. Wissenschaft, Kunst und Technik. 14. Jg. 6.
— Der Neurealismus und der anglo-amerikanische Sozialismus. Pr. Jahrb. Februarheft 1923.
W. Ebel: Das Geschlechtsproblem bei Shaw. Königsberger Diss. 1925.
B. Fehr: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch d. Literaturwiss., hrsg. v. Oskar Walzel.
F. Cornelius: Die Weltgeschichte und ihr Rhythmus. München 1925.
Lagarde: Deutsche Schriften. München 1924.
Albert Schweitzer: On the Edge of the Primeval Forest 1922.
— The Decay and the Restoration of Civilisation. 1923.
Ch. Masterman: England after War. London 1920.

Einleitung.

a) Bei meinem $2^1/_2$jährigen Aufenthalt in England in den Jahren 1924—27 habe ich mich besonders dem Studium des englischen Menschen und als Frau naturgemäfs dem Studium der englischen Frau gewidmet. Die englische Frau spielt heute, ganz allgemein gesagt, im sozialen wie im gesellschaftlichen Leben (privat) eine wichtigere Rolle als die deutsche. Auch in der modernen englischen Literatur ist das Hervortreten der Frau deutlich zu spüren. Ein besonders typischer Fall scheint mir die vielgelesene zeitgenössische Schriftstellerin Rose Macaulay zu sein. Man könnte R. Macaulay die Schriftstellerin der englischen Frau par excellence nennen. Die Haupt- und Nebenpersonen ihrer zahlreichen Romane sind fast ausschliefslich Frauen. Der Mann spielt in ihnen eine ganz unbedeutende Rolle, wird meist nur erwähnt, weil einzelne ihrer Heldinnen verheiratet sind und daher von dem betreffenden Ehemanne doch notgedrungen einmal die Rede sein mufs. Alle ihre hauptsächlichsten Werke, wie „What Not", „Potterism", „Told by an Idiot", „Dangerous Ages", „Orphan Island", „Crewe Train" u. a. behandeln die englische Frau der letzten 75 Jahre. Bei diesen Frauengestalten der R. Macaulay möchte ich vier Typen unterscheiden:

1. Die viktorianische Frau (z. B. Miss Smith in „Orphan Island" und Mrs. Hilary in „Dangerous Ages").

2. Die moderne englische Frau (wie Nan, Pamela und Neville in „Dangerous Ages", Jane in „Potterism", Kitty in „What Not" u. a.).

3. Die englische Frau der Zukunft (wie die Verfasserin sie in Gerda in „Dangerous Ages" sieht).

4. Die zeitlose Frau, der naturhafte Mensch (wie Una in „Told by an Idiot", Rosamond in „Orphan Island" und die Heldin von „Crewe Train").

Dieser letzte Typus ist nur durch die drei soeben genannten Gestalten vertreten. Alle drei verkörpern den völlig naturhaften Menschen, der harmonisch in sich geschlossen wie die „Lilie auf dem Felde" lebt; kraftvoll, heiter, in sich selbst genügsam, gebärfreudig und unbesiegbar wie die Natur selbst. Sie scheinen zeitlos in ihrer Welt dazustehen, ohne Probleme,

Zweifel, Unbefriedigtsein, ohne dafs äufsere Einflüsse, Zeitströmungen oder Schicksalsschläge an ihrer inneren Struktur etwas ändern könnten. Ihnen diametral entgegengesetzt sind die Vertreterinnen der drei anderen Typen. Sie sind nur aus ihrer Zeit heraus zu verstehen, sind das Spiegelbild der verschiedensten geistigen Strömungen, die im England der letzten 75 Jahre gestaltend auf das Leben wirkten.

b) Alles fliefst! Doch zuzeiten scheinen Leben und Entwicklung der Völker in rasender Schnelle wie ein Sturzbach dahinzubrausen. Der heute das Leben bestimmenden Generation scheint die Epoche ihrer Väter oder die der Grofsväter unbegreiflich fern, fast wie ein Traum. Derart ist auch die Stellung des heutigen Engländers zur viktorianischen Zeit. „The Victorian Age" erweckt ein halb mitleidig-humoristisches, halb verständnisloses Lächeln. Das Adjektiv „Victorian" hat im heutigen Sprachgebrauch nicht nur temporäre Bedeutung, sondern heifst auch soviel wie „rückständig, hinterwäldlerisch, spiefsbürgerlich". Wer von seinen Freunden oder Bekannten im Eifer der Diskussion als „You old Victorian" charakterisiert wird, fühlt dies als grobe Herabsetzung und wird heftig dagegen protestieren. Dennoch ist es ein Zeichen der heutigen Zeit, dafs die unbefriedigte, traditionslose und nach einem Halt suchende junge Generation sich wieder mit Liebe oder mit dem Willen zu verstehen in das Leben und Treiben der Menschen des vorigen Jahrhunderts versenkt.[1]) Als deutschen Vertreter möchte ich hierbei Klaus Mann nennen, der kürzlich in einem Aufsatz[2]) diesem „Zug der Zeit" so treffenden Ausdruck verlieh, indem er zugleich auf das Beispiel des Franzosen Radiguet in der Novelle „Le diable au corps" hinweist. Es sprechen viele Anzeichen dafür, dafs auch in England heutigentags die viktorianische Zeit nicht mehr rein als Kuriosum gewertet wird, sondern als ernsthaftes Objekt in das Blickfeld der heutigen Generation gerückt ist. So veröffentlichte z. B. im Herbst des Jahres 1926 der bekannte Lyriker Osbert Sitwell als erstes episches Werk einen Roman,[3]) der

[1]) Vgl. die Worte Augustine Birrells "I am far too much in doubt about the Present, far too much perturbed about the Future, to be otherwise than profoundly reverential to the Past." (Whitman.)

[2]) K. Mann, „Fragment von der Jugend", Neue Rundschau 1926.

[3]) „Before the Bombardment".

mit tiefem psychologischen Verständnis und rührender Detailtreue das Leben zweier altviktorianischer Damen schildert.

c) Dieses Werk schliefst mit dem ersten Zeppelinangriff auf England, bei dem die nahezu hundertjährige Heldin unter den Trümmern ihres Hauses begraben wird: Symbol gleichsam, dafs nun auch der letzte morsche Rest einer vergangenen Epoche durch das grofse Geschehen des Jahres 1914 zugrunde gegangen ist. Obgleich die viktorianische Zeit mit ihrem Menschentypus dem heutigen Engländer in weiter Ferne zu liegen scheint, ist es natürlich nicht so, dafs eine Epoche ganz plötzlich oder gar überall zur gleichen Zeit endet. So gab es auch in London (wie in vielen andern Orten Englands) zur Zeit des grofsen Krieges noch eine — wenn auch kleine — Zahl echter Viktorianer. Ein guter Kenner[1]) des Londoner Lebens gibt eine treffende Charakteristik dieser letzten Überlebenden in ihrer Stellungnahme zu den soeben erwähnten deutschen Luftangriffen auf England. Einige dieser letzten Viktorianer, die in Mayfair ein recht beschauliches Leben führten, betrachteten die Zeppelin- und Flugzeugangriffe als ein unverantwortliches Stückchen teutonischer Impertinenz, gegen das die zuständigen (?) Behörden mit gröfster Energie vorzugehen hätten. Bei der Explosion der heruntergeworfenen Bomben fühlten sich einige alte viktorianische Damen nahezu veranlafst, nach dem Schutzmann zu rufen, wie sie es in friedlichen Tagen getan hatten, um ruhestörende Geräusche durch Strafsensänger oder Orgeldreher von ihren Türen zu entfernen. Andere wieder waren mehr geneigt, das Ganze als einen neuen Beweis für die Häfslichkeit und Gemeinheit der neuen Zeit zu betrachten. Sie ignorierten diese Luftangriffe einfach wie die Unverschämtheit eines Sperlings auf ihrer Dachrinne und gingen ruhig zu Bett. Für einige von ihnen war der Krieg ganz unbegreiflich und nur dadurch zu erklären, dafs die Königin Viktoria nicht mehr lebte. Zu ihrer Zeit wäre dies nicht geschehen! Diese Beobachtungen eines Engländers aus dem Jahre 1914 zeigen besser denn alles andere, dafs die viktorianische Epoche nun endgültig vorüber ist. Der grofse Krieg war in England der entscheidende Schnitt zwischen zwei Epochen. Alle Kräfte, die bereits seit Jahren nach Neuem

[1]) Ralph Nevill, „The World of Fashion“ (1837—1922), S. 1ff.

strebten, aber bisher durch Tradition und Vorurteile eingeschränkt worden waren, warfen nun alle hemmenden Fesseln über Bord. Die englische Frau glaubte dies mit um so gröfserem Recht tun zu können, da, was bisher verpönt, nun patriotische Pflicht war. Über Nacht erwuchs gleichsam eine neue Zeit mit ihren neuen Vertretern: die moderne englische Frau. Neben dem Typus dieser letzten Viktorianer ist auch der der englischen Suffragette heute fast ganz geschwunden. Die englische Suffragette, die wohl am besten als Reaktion gegen den Typus der viktorianischen Frau zu verstehen ist, hat der modernen englischen Frau als wichtigstes Erbe Mut, Aufopferungsfähigkeit, Selbstbewufstsein, Tatkraft und Organisationstalent mitgegeben, ist aber während des Krieges und auch späterhin nicht mehr aktiv als solche in Erscheinung getreten. Die noch lebenden wirklichen Suffragetten wohnen heute meist mit einer Freundin auf dem Lande, wo sie gemeinsam ein oder mehrere adoptierte Kinder erziehen. Die Feindschaft gegen das andere Geschlecht ist ihnen geblieben. Ihr Bekanntenkreis setzt sich ausschliefslich aus weiblichen Elementen zusammen, und nach wie vor wird im Ton der Verachtung und des Mitleids von sexuellen Dingen gesprochen oder diese völlig ignoriert. Das Mütterliche in ihnen haben sie jedoch auf die Dauer nicht unterdrücken können und daher, indem sie den Umweg über den Mann vermieden, ein Kind adoptiert, oft auch einen kleinen Vertreter des einst so heftig befehdeten anderen Geschlechts. Der Krieg machte auch zwischen ihnen und der Generation der Kriegs- und Nachkriegszeit den entscheidenden Schnitt. Die moderne englische Frau verdankt der Suffragette unendlich viel, war sich aber voll bewufst, in einer neuen, besonderen Zeit zu leben, die ihrer bedurfte, und der sie darum ihre eigenen Gesetze geben konnte.

d) Eigenartigerweise fehlt die Gestalt der englischen Suffragette[1]) in Rose Macaulays Werken. Nichtsdestoweniger aber bieten ihre Romane ein lebensvolles Bild aller geistigen Strömungen, die während der letzten 75 Jahre etwa im Leben der englischen Frau wirksam waren. Drei Generationen sind hier so lebenswahr und anschaulich gegeben, dafs man sie jeden Tag in London auf der Strafse oder irgendwo auf dem

[1]) Stanley in „Told by an Idiot" gehört zwar der englischen Frauenbewegung an, ist aber keine ausgesprochene Suffragette.

Lande treffen zu können glaubt. Die Grofsmutter, die Mutter und die eigne Generation der Rose Macaulay stehen vor dem Leser als Menschen, die nicht mehr im Schmelztiegel[1]) einer Übergangszeit befindlich, sondern bereits ausgeprägte Vertreter, Typen sind. Alle sind direkt aus dem Leben genommen. Nur für „Orphan Island", die grandiose Satire auf die viktorianische Frau, ist eine literarische Quelle zu verzeichnen. Hier hat die Verfasserin zweifellos die Briefe und Tagebücher der Königin Viktoria, die sie ja noch selbst miterlebte, eingehend studiert. Das Übertragen vieler Charakterzüge der Königin auf die Heldin Miss Smith war in „Orphan Island" um so eher möglich, als Rose Macaulay ihre Heldin zur Beherrscherin einer weltabgeschiedenen Insel macht, wo sie ein Reich in viktorianischer Reinkultur begründet. Diese „viktorianische Utopia", die im vorliegenden Fall aus der Gegenwart in die Vergangenheit projiziert ist, läfst am klarsten die Gegensätze zwischen dem Einst und Jetzt im Leben der englischen Frau erkennen. In vorliegender Arbeit soll nun der Versuch unternommen werden, die viktorianische Frau und die moderne englische Frau aus den Werken der Rose Macaulay einander gegenüberzustellen und im zweiten Teil vorausdeutend auf den auch in ihrem Werk bereits skizzierten „neuen Menschen" in England zu weisen.

Teil I.

a) "To understand how far that period (the Victorian) has retreated from us, it is only necessary to find a fashion-plate of twenty years ago and match it against a Cretan wall-painting in the Ashmolean museum. The distant, mysterious inhabitants of that lost world are infinitely nearer to us in their clothes, and probably in 'their outlook', than our own parents."[2]) Jede Epoche hat in der äufseren Erscheinung ihrer Menschen ihren bestimmten Lebensstil. Das hervorstechendste weibliche Kleidungsstück der viktorianischen Zeit ist die Krino-

[1]) Als Beispiel hierfür wäre Thomas Manns „Zauberberg" anzuführen, wo der Held den um ihn kämpfenden Weltanschauungen (verkörpert durch Settembrini und Naphta) rein passiv gegenübersteht und es bis zum Schlufs des Romans zu keiner eigenen Persönlichkeit bringt.

[2]) Osbert Sitwell, „Before the Bombardment", Preface.

line, für die Miss Smith (als Hauptvertreterin des viktorianischen Typus) folgenden Grund angibt: "the wearing of which (the crinoline) so much enhances the natural dignity of females."[1]) Die Krinoline ist so sehr ein Teil der Miss Smith, dafs sie sogar im Gewittersturm mitten in der Nacht nicht vergifst, sie anzulegen, als der Kapitän des Schiffes ihr mitteilen läfst, sich so schnell als möglich in das Rettungsboot zu begeben. Nach dem Satz von der Wechselwirkung von Kleidung und Körpergefühl bleibt die Frage, ob die viktorianische Frau nicht gerade die Krinoline wählte, weil es ihr an natürlicher Würde fehlte, dafs sie aber beim Tragen dieses Kleidungsstückes durch das Bewufstsein äufserer Würde an innerer Sicherheit gewann. Während die Krinoline die Körperformen verhüllt, um dadurch gewissermafsen die sinnliche Beschaffenheit des menschlichen Körpers zu leugnen, hebt die durch sie bedingte enggeschnürte Taille diese wieder hervor: Prüderie und Sinnlichkeit vereint. Die so reizvoll gedrechselte Figur der viktorianischen Frau verlangt eine entsprechende Haartracht. Das junge Mädchen der viktorianischen Epoche trägt lange gedrehte Locken, die das Gesicht reizvoll umrahmen und im Zusammenhang mit ihrem unbedingt erforderlichen zarten Teint den Eindruck reizender Hilflosigkeit erwecken.[2]) Die ältere verheiratete Frau trägt natürlich das Haar glatt gescheitelt.[3]) "The stout old lady with gouty red hands"[4]) ist der allgemeine Typ der älteren viktorianischen Frau, die durch das Fehlen jeder Körperkultur, die als zu starkes Hervortreten des „Sinnlichen" verpönt war, nur zu häufig zu frühem Altern und Siechtum geführt wird. Die moderne englische Frau dagegen entfaltet einen Lebensstil, der keine körperlichen Fesseln mehr duldet. Sie schafft sich (wie im Empire in Anlehnung an das antike griechische Gewand) eine freie Kleidung, die durch das Berufsleben vieler Frauen während des Krieges den kurzen Rock und zugleich möglichste Anlehnung an die männliche Kleidung bedingte. Die Frauen, die im Kriege als Omnibusführer, Chauffeure, Munitionsarbeiter, Polizisten usw. tätig waren, fanden naturgemäfs nicht mehr genügend Zeit für die „viktorianische

[1]) „Orphan Island" S. 13.
[2]) Clare Potter in „Potterism".
[3]) Vgl. Miss Smith.
[4]) „Orphan Island" S. 87 ff.

Frisur". Der Bubenkopf[1]) wurde aus praktischen Gründen allgemein Mode, zugleich aber auch eins der äufseren Zeichen, dafs nun die letzten Fesseln des Herkommens abgestreift sind. Die moderne Frau in England scheint einer ganz anderen Rasse anzugehören: "A small tanned face, sunburnt hands, a slight body, finely and supply knit, with light flexible muscles, a body built for swiftness, grace and wiry strength."[2]) Oder: "She was rather like a wild animal, — a leopard or something ..."[3]) Oder die Schilderung der äufseren Erscheinung Stanleys in „Told by an Idiot": "Stanley was a sturdy, square-set, brown faced young woman in a crimson stockinette jersey, tight like an eel's skin and a tight little brown skirt caught in at the knees ..."

Das äufserste Extrem bei dieser Kontrastierung beider Typen bildet die Heldin von „Mystery at Geneva", die an Stelle ihres erkrankten Verlobten als Journalist zur Völkerbundstagung nach Genf fährt und dort ihre Rolle vortrefflich spielt, ohne den geringsten Verdacht zu erregen. Als bemerkenswert für die äufsere Erscheinung der modernen englischen Frau wäre noch hinzuzufügen, dafs sie scheinbar nicht altert. Auch die ältere moderne Frau trägt häufig die Haare kurz geschnitten, hat sich durch Körperkultur schlank und beweglich erhalten, so dafs sie wie die ältere Schwester ihrer eigenen Tochter wirkt,[4]) während die viktorianische Frau entweder in die Erscheinung der alten Jungfer oder die der Matrone hineinschlüpft.

b) Gesteht man zu, dafs „alles Vergängliche nur ein Gleichnis" ist, so mufs das ganz andersartige äufsere Phänomen der viktorianischen und der modernen englischen Frau auch auf eine andersartige Weltanschauung, eine andere Deutung des Lebens bei beiden hinweisen. Weltanschauung ist nun aber gerade eine Angelegenheit, die die viktorianische Frau als nicht existierend haben will. Was über den engen Horizont des täglichen Lebens hinausgeht, darüber wird am besten gar nicht gesprochen und nicht nachgedacht.[5]) Die viktorianische

[1]) Heute von 95% aller englischen Frauen getragen.
[2]) Neville in „Dangerous Ages".
[3]) Nan in „Dangerous Ages".
[4]) Vgl. Neville in „Dangerous Ages".
[5]) Vgl. Mrs. Hilary in „Dangerous Ages".

Frau besitzt gewissermafsen eine wenig aufregende, bequeme Ersatzweltanschauung in der Religion (im viktorianischen Sinne). Ihre Religion ist ein Konglomerat verschiedenster geistiger Strömungen und zugleich eine Scheinsynthese, die die materialistische Weltanschauung (Darwinismus) unter der Flagge des gottgewollten Fortschritts mit kirchlicher Anschauung vereinigt. Das Grundprinzip der Lebensdeutung durch die viktorianische Frau ist am besten mit dem Wort „homozentrisch" zu bezeichnen. So sucht Miss Smith („Orphan Island") bei allen Zweifeln und Problemen irgendeine Beziehung zum Menschen (und zwar zum Besten des Menschen) zu entdecken; findet daher auch stets eine Antwort auf alle Fragen: „Warum gibt es Würmer?"[1]) fragt eins der Waisenkinder Miss Smith. „Damit der Mensch eine Lockspeise für die Fische hat," ist die unverzügliche Antwort. Oder die Frage: „Warum werden wir seekrank?" wird von Miss Smith folgendermafsen beantwortet: "In order, my dears, that we know that we are in God's hand, and that of ourselves we are nothing ... It is good for us to be thus humiliated ..."[2]) Diese homozentrische Einstellung führt naturgemäfs zur vollsten Blüte eines weltanschaulichen Optimismus, der treffend als „Philosophie des Philistertums"[3]) bezeichnet worden ist. Miss Smith rechtfertigt alles Bestehende ihrer Zeit als von Gott für notwendig erachtet und betrachtet den gegenwärtigen Zustand als letztes Endziel einer glorreichen Entwicklung. Die Gegenwart ist für sie das goldene Zeitalter und daher ein Versenken in die Vergangenheit nicht nötig; woraus sich auch erklärt, dafs das Wort „medieval" z. B. auf ihrer Insel völlig unbekannt ist. Mit diesem Optimismus verbindet sich bei ihr einerseits kalvinistischer individueller Prädestinationsglaube, andererseits die Idee des englischen Imperialismus. So betrachtet sie das Südsee-Eiland,[4]) auf dem die Schiffbrüchigen landen, als eigens von der Vorsehung einstmals geschaffen, damit sie und ihre Zöglinge sich dorthin retten könnten. Denn — das ist die logische Voraussetzung ihrer noch völlig puritanischen Denkweise — wie könnte Gott sie, die Angehörige und beste Vertreterin seines „auserwählten" Volkes so

[1]) „Orphan Island" S. 3. [2]) Ebd.
[3]) Fehr, „Streifzüge durch die neueste Literatur", S. 9.
[4]) „Orphan Island" S. 9.

schmählich zugrunde gehen lassen. "England, peculiarly chosen by the deity as the centre of His beneficent purposes towards His universe",[1]) ist die tiefste Weisheit, die sie ihren Zöglingen auf ihrer Insel zu vermitteln weifs. Aus diesem Grunde mufs — nach Miss Smiths Auffassung — jeder Engländer an einen Gott glauben; denn wenn er es nicht täte, würde er ja den gottgewollten Zweck seiner Nation leugnen. Neigungen zum Atheismus bei einigen ihrer Untertanen kann Miss Smith, so gern sie es auch möchte, nicht ganz ignorieren. Sie sorgt aber dafür, dafs sie nicht zu offensichtlich in Erscheinung treten. "They'll have to come all to church, even if they are atheists. Do'em good, I dare say",[2]) meint Mrs. Smith-Carter, als echte Tochter einer viktorianischen Mutter. Wer dies Gebot auf Orphan Island übertritt, mufs eine Geldbufse zahlen. Diese Bestimmung hat denn auch — wie die Besucher aus dem England von heute erfahren — ihre Wirkung nicht verfehlt. Aus dem Glauben an die Auserwähltheit des englischen Volkes entspringt Miss Smiths Stellung zur Bibel. Als Tochter eines Pfarrers der Reformed Church of England hält sie am Buchstabenglauben fest, macht aber das Zugeständnis, dafs der Gläubige mit Hilfe seiner Vernunft das Wort Gottes auslegen dürfe. In ihrem Unterbewufstsein herrscht lebhaftes Bedauern, dafs es die Bibel „der Juden" ist, die ihr als Richtschnur dienen soll, und nicht das Werk eines Angehörigen der von Gott erwählten Rasse. Als höchsten Schatz nimmt sie daher bei dem Schiffbruch nicht die Bibel, sondern ein „Büchlein des guten Tones" mit sich: Symbol dessen, was die viktorianische Frau als wichtigstes Kulturgut des Englands von 1850 in ihr neues Leben hineinretten will. Diese gute englische Sitte, die „public opinion", beruht, wie Miss Smith mit tiefster Überzeugung auf ihrer Insel lehrt, auf der "unrivalled purity of the domestic and social life"[3]) ihres Vaterlandes. Auch Mrs. Potter in dem Roman „Potterism"[4]) ist noch im Jahre 1914 derselben Überzeugung und sucht aus der moralischen Überlegenheit des sittlichen Lebens in England einen Grund für den endgültigen Sieg der Alliierten

[1]) „Orphan Island" S. 57. [2]) Ebd. S. 103.

[3]) Ebd. S. 57.

[4]) Das von Rose Macaulay neugebildete Wort ist ein Symbol für die Northcliffe-Presse und ihre Geistigkeit.

abzuleiten und diesen Gedanken durch ihre echt viktorianischen Romane weiterzuverbreiten. Der viktorianischen Frau — die, wie die Gestalt der Mrs. Potter zeigt, ihre Ausläufer noch im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hat — ist es unmöglich zu erkennen, dafs zu soviel Selbstgefälligkeit und Optimismus im England des 19. und 20. Jahrhunderts herzlich wenig Grund vorhanden ist. Ihre Begriffe von Schicklichkeit und Anstand im privaten wie im öffentlichen Leben ergeben sich aus einer im Untergehen begriffenen Zivilisation. Oberstes Gesetz dieser „guten Sitte" ist, dafs die viktorianische Frau vielen Gebieten des Lebens gegenüber einfach die Augen schliefsen mufs. Wo sie zu offensichtliche Mifsstände nicht gänzlich ignorieren kann, beruhigt sie ihr Gewissen durch ein Kompromifs: Hinweis auf das Jenseits nach dem Leben. Dies Jenseits ist ein versöhnendes Moment für die im Diesseits Enttäuschten[1]) und gewährleistet zugleich — welch süfser Trost hier auf Erden! — Höllenstrafen für die Bösen.[2]) Die viktorianische „gute Sitte", die für die viktorianische Frau Ersatz einer Weltanschauung ist, beruht auf der Annahme eines menschlichen und sozialen Zustandes, der in Wirklichkeit nicht existiert: ein Idol auf tönernen Füfsen.

Die Romane der Rose Macaulay sind gleichsam eine Exemplifizierung des Satzes, dafs es keinen Zeitgeist, sondern sozusagen eine Reihe von „Zeitgeistern"[3]) gibt. Zu jeder Zeit lassen sich völlig verschiedene Gruppen mit verschiedenen Lebens- und Gesellschaftsidealen aussondern. So zeigt die Gestalt der Stanley in „Told by an Idiot" bereits um 1880 die offene Kampfansage gegen den Viktorianismus (und zugleich gegen den Typus der viktorianischen Frau überhaupt). Stanley, die als eine der ersten englischen Frauen in Oxford studiert hat, ist begeisterte Anhängerin von Morris, Ruskin und Marx. Die solange durch den vorherrschenden Typ der viktorianischen Frau zurückgedrängte emotionale Seite im Leben der Frau scheint bei ihr mit um so gröfserer Kraft hervorzubrechen: "She embraced life like a lover or a succession of lovers to each of which she gave the best of her heart and soul and mind . . ."[4]) Sie sieht ihre Lebensaufgabe im tätigen Wirken

[1]) „Orphan Island" S. 288 ff. [2]) Ebd. S. 88.
[3]) Um mit Schücking zu sprechen.
[4]) „Told by an Idiot" S. 314.

für die sozial-ästhetische Bewegung und die Frauenbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie wird Fabierin, wirkt für die Labour Party, die Women's Trade's Union, wird eine Führerin der militant suffragists und findet ihre Befriedigung in dem Glauben, dafs es mit der Menschheit langsam aufwärts gehe. Stanley ist die Weltverbesserin, die Idealistin, die mit dem Erbe viktorianischer Vitalität unermüdlich, hoffnungsvoll und tatkräftig die neue Lebensrichtung einschlägt.

Ihre Schwester Rome hat bereits nichts mehr mit dem viktorianischen Frauentypus gemein. Sie verkörpert das ästhetische Freidenkertum der beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Das Leben ist für sie bewufst das, was der Titel des Romans ("Told by an Idiot") besagen soll:

> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then is heard no more; it is a tale
> Told by an Idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing ... (Macbeth V, 5.)

Das Leben ist für sie ein amüsantes Schauspiel, dem sie mit skeptisch lächelndem Munde zuschaut. Sie schichtet äufsere — für sie sinnlose — Zerstreuungen um ihre Seele; spielt die elegante und geistvolle Dame in den Londoner Salons und Spielsälen und geniefst das Leben unter dieser Hülle, wie Oskar Wilde es seine Helden tun läfst. Alle an sie tretenden Forderungen, die irgendwie ihr wohlbehütetes Innere erregen könnten, weist sie von sich. Lässig und verachtend wirft sie dies sinnlose Leben von sich, als ihr eine unheilbare Krankheit droht.

Das Ideal der viktorianischen Weltanschauung übt weiterhin seine Macht über das Leben der englischen Frau aus; für viele stürzt es nie,[2]) für einige früher, für andere später. — Den meisten kommt sein Sturz erst nach dem Kriege voll zum Bewufstsein. Für wen es aber gestürzt ist, der fühlt: "And always there was that sense in the background of a possible great disaster, of dancing on the world's thin crust that had broken once and let one through, and might break again. Its very thinness, its very fragility added a desperate

[1]) „Told by an Idiot" S. 314.
[2]) Mrs. Potter, Clare, Mrs. Hilary.

gaiety to the dance.[1]) Eine Zeitspanne lang versuchen viele dieser Frauen gewissermafsen dauernd ein Narrenkleid zu tragen, um die törichte Welt mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Aber da Gleichgewicht der Normalzustand der Welt ist, fühlt auch die moderne englische Frau bald das Bedürfnis nach Ordnung und Wiederaufbau. Ihr Hauptziel ist jedoch die Gestaltung eines ihr angemessenen Lebens in dieser Welt der Nachkriegszeit. Verfolgt man die verschiedenen Wege zu diesem Ziel in den Nachkriegsromanen der Rose Macaulay, so fällt zugleich ein grelles Schlaglicht auf die Deutung des Lebens durch die moderne englische Frau. Nach der zeitlichen Erscheinungsfolge der Romane wäre zunächst Kitty („What Not", 1918[2])) zu erwähnen. Zur Zeit des Friedensschlusses ist Kitty etwa 33 Jahre alt, verkörpert also die eigentliche Generation der Kriegs- und Nachkriegszeit. Für sie sind alle irrationalen und emotionalen Werte des Menschen völlig ins Materielle übertragen. Der menschliche Geist sonnt sich in der Freiheit von den Fesseln der viktorianischen Tradition. Und die Sonne dieser Freiheit ist die Vernunft. Kitty ist begeisterte Anhängerin und Sekretärin im Ministry of Brains, einer in Anlehnung an Comtesche Ideen geschaffenen fiktiven Institution der Verfasserin, in der sie den Sieg der ratio über alle anderen Äufserungen des Phänomen Mensch ad absurdum[3]) führt. Zu dem Glauben an die unbegrenzten Möglichkeiten des menschlichen Verstandes gesellt sich bei Kitty die für die moderne

---

[1]) „What Not" S. 4.

[2]) „What Not" ist etwa mit „Auch das noch" oder „Was nicht noch alles" zu übersetzen.

[3]) Durch das Ministry of Brains werden alle Engländer gezwungen, sich auf ihre geistigen Fähigkeiten prüfen zu lassen. Jeder erhält dann ein Zeugnis, das ihn als geistig vollwertig (A_1), mittelmäfsig (B_1 . . .), minderwertig (C_1 . . .) usw. stempelt. Auch in bezug auf seine Gesundheit und eventuelle Vererbungsmöglichkeiten wird jeder in die ihm zukommende Klasse eingeordnet. Dies ist vor allem bei Eheschliefsungen wichtig. Ein System der besten Vereinigung ist dafür aufgestellt worden. Wer nicht diesem System gemäfs heiratet, mufs eine Geldbufse zahlen, und zwar um so mehr, je minderwertiger er ist. Viele dürfen überhaupt nicht heiraten. Eine Frau z. B., die geistig C_3 ist und Zwillinge hat, ist für das Ministry of Brains eine der gröfsten Sünderinnen und hat am meisten zu zahlen. Durch diese Mafsnahmen soll eine neue Rasse herangezüchtet werden, die vermöge ihres erstklassigen Verstandes imstande sein wird, weitere Kriege usw. zu verhindern und das goldene Zeitalter zu verwirklichen.

englische Frau besonders bezeichnende Haltung dem Leben gegenüber: "Should one turn one's back on life, in whatever curious guise it might offer itself? Kitty, at any rate, never yet had done this. She had once accepted the invitation of a Greek brigand at Thermopylae to show her, and her alone, his country home in the rocky vastness of Velukhi, a two days journey from civilisation; she had spent a week-end as guest-in-chief of a Dervish at Juzgat ... Perhaps it was because she was resourceful, and could trust her natural wits to extricate her, that she paced with temerity the sometimes awkward predicaments in which she might find herself involved through his habit of closing no door on life";[1]) womit sie sich soweit wie nur möglich vom Typus der viktorianischen Frau entfernt. Letzteres aber wird ihr und ihrer Weltanschauung zum Verderben. Sie liebt den Leiter des Ministry of Brains, der geistig A_1 ist, sich aber aus Vererbungsgründen nicht verheiraten darf. Sie wagt das Abenteuer einer heimlichen Ehe. Durch Zufall wird es bekannt, und das schon lange erbitterte Volk stürmt das Ministry of Brains. Die Herrschaft dieser Institution und damit zugleich die Lebensaufgabe Kittys und ihrer Ideengenossen haben Schiffbruch erlitten. Die Göttin ratio verbietet ihr Nachkommen, und mit bitter lächelndem Munde spricht sie sich selbst am Schlufs des Romans das Todesurteil.

Die Opposition Janes („Potterism") gegen die viktorianische Weltanschauung entzündet sich zunächst an dem Gefühl des eigenen Wertes und der Ungerechtigkeit der Gesellschaft gegenüber dem weiblichen Geschlecht; was sie um so lebhafter fühlt, als sie ihrem Zwillingsbruder Johny geistig überlegen ist und zu dauernden Vergleichen veranlafst wird: "Both (Johny and Jane) saw every reason why they should make a success of life. But Jane knew that, though she might be one up on Johny as regards Oxford, owing to slightly superior brain power, he was one up on her as regards Life, owning to that awful business sex. Women were handicapped, that had to fight much harder to achieve equal results. People didn't give them jobs in the same way. Joung men possessed the earth; joung women had to wrest what they wanted out of it piece-

[1]) „What Not" S. 116.

meal ... Jane was bored to death with this sex business; it wasn't fair. But Jane was determined to live it down. She wouldn't be dowdy and unimportant, like her mother and other fools; she would have the best that was going."[1]) Sie gründet in Oxford unter ihren Studiengenossen eine Vereinigung, die „Anti-Potter-League", die es sich zur Aufgabe macht, den Viktorianismus (hier unter dem Namen Potterism zusammengefafst) in England zu bekämpfen und zu beseitigen. Aber diese Vereinigung wird zu keiner Bewegung, kann es auch nicht werden, da ihre Glieder das Neue, das wahrhaft Wertvolle irgendwo aufserhalb suchen, es nicht in sich tragen. Jane macht krampfhafte Anstrengungen, dieses Zukunftverheifsende irgendwo zu finden und sich zu eigen zu machen. Aber der giftige Atem der Zivilisation hat sie dazu unfähig gemacht. Was ihrem Wollen hindernd gegenübersteht, ist eine Art Gier (greed): das Beste des Lebens nur nicht versäumen! Dauernd auf der Höhe der Ereignisse sein! Alles mitmachen, auch wenn es gegen die eigene Überzeugung ist! Nur dem andern keinen Vorteil über sich einräumen! ... ein aufs höchste gesteigerter Ausdruck der Zeit des rücksichtslosen Individualismus. Jane ergibt sich schliefslich in ihre Unzulänglichkeit mit dem Trost, dafs das Leben auch so noch ganz „interessant" ist.

Die drei Schwestern Neville, Pamela und Nan (in „Dangerous Ages") werfen ein helles Licht auf die hier versuchte Herausstellung der Weltanschauung der modernen Frau. Es zeigt sich hierbei, dafs trotz aller Unterschiede (z. B. des Temperaments) das Grundmotiv ihrer Lebensdeutung dasselbe ist. Nan ist Schriftstellerin. Ruhelos zieht sie in London von einer Wohnung in die andere, von einem Abenteuer zum andern. „Originalität um jeden Preis!" und „Geniefse 'the gay adventure, called Life'" ist ihr Lebensprinzip. Die soziale Idee (wie bei Kitty und Jane) tritt bei ihrer innerlich zerrissenen, ewig nach Neuem haschenden Natur zurück. "Roots!" ist der Schrei ihrer gemarterten Seele. Als sie schliefslich ihre „Wurzeln" in einem Manne (ihrem Gegenpol) gefunden zu haben glaubt, stürzt auch dieser Halt, den sie nicht in sich, sondern aufsen suchte, da er ihr eine andere

[1]) „Potterism" S. 5.

vorzieht. Nun wirft sie sich einem ungeliebten Manne in die Arme, wagt auch dieses neue Abenteuer halb aus Neugier, halb in der verzweifelnden Erkenntnis, dafs ihr ohne dieses nur der Selbstmord bliebe.

Neville ist anscheinend die glücklichste der von Rose Macaulay geschilderten modernen Frauen. Sie ist eine kraftvolle, ruhige und stete Natur, die die Wurzeln, nach denen Nan verlangt, in ihrer Familie gefunden zu haben glaubt. Erst als ihre Kinder erwachsen sind und ihrer nicht mehr bedürfen, spürt sie eine innere Leere, die sie nun ebenso krampfhaft nach einem Lebensinhalt suchen läfst. Im Wirken für die Besserung des sozialen Lebens in England will sie ihn finden. Doch ihr Verstand ist viel zu scharf, um nicht einzusehen, dafs die gegenwärtig angewandten Methoden der sozialen Fürsorge nur eine Fortführung des rationalistischen marxistischen Systems sind, das in Wirklichkeit keine Zukunft hat. Im tiefsten Grunde bleibt der Skeptizismus, dafs alle ihre Bemühungen — weil im Sinne und mit den Methoden einer ausgehenden Kultur vollzogen — doch sinnlos sind. Ihr offener Sinn für die Wirklichkeiten des Lebens und ihr durch moderne Erziehung geschulter Verstand führen zur Skepsis, ohne selbst ein Heilmittel sehen zu können.

Pamela, die das letzte Wort in „Dangerous Ages“ hat, schliefst sinngemäfs diese Reihe ab. Sie steht bereits seit vielen Jahren als geachtete und tätige Organisatorin eines Arbeiterfürsorge-Amts im öffentlichen Leben. Auch sie in ihrem Stoizismus kommt zu derselben Erkenntnis wie Neville. Ihre Weltanschauung liegt (nur noch offensichtlicher als bei den andern Frauengestalten der R. M.) zugleich in der grofsen geistigen Strömung der ausgehenden abendländischen Welt. Das Leben ist auch für sie sinnlos, weil leidvoll, und das Ziel (oder bei ihr vielmehr der verstandesmäfsige Ausweg) ist, den ebenso sinnlosen Willen zum Dasein durch Ruhe zu überwinden. Auf die Frage der an der Schwelle des Todes stehenden Grofsmutter, was sie denn vom Leben halte, antwortet Pamela leise lächelnd: “I don't see quite what all the fuss is about ...”[1])

c) Aus der Weltanschauung der viktorianischen Frau ergibt sich ihre Stellung zu anderen spezielleren Problemen,

---

[1]) „Dangerous Ages“ S. 270.

wie sexuelle Frage, Eheproblem, Erziehung ... Ihr Pragmatismus, der mit der Idee der Gottwohlgefälligkeit durch Überwindung der menschlichen Natur verknüpft ist, führt der sexuellen Frage gegenüber zur typisch viktorianischen Haltung: Nichtsehenwollen, Leugnung ihrer Existenz überhaupt. Das im viktorianischen Sinne erzogene Mädchen wird ängstlich behütet, darf nie allein in London auf die Straſse gehen[1]) und selbstverständlich einen jungen Mann nie allein sprechen. Auch zwischen Mutter und Tochter dürfen bestimmte Themen nicht berührt werden, weil es „indezent" wäre, darüber zu sprechen. Für die moderne Frau als Kuriosum, für die viktorianische Frau dagegen als ein durch die gute Sitte geheiligtes Gesetz wäre folgende viktorianische Formel anzuführen: "A lady cannot discuss with a gentleman the children she and he may have, without subsequently marrying him. It simply cannot be done."[2]) Empörtes Schweigen herrscht in der Gesellschaft des Mr. Smith auf Orphan Island, als der soeben angelangte Student aus Cambridge Kalkulationen über die Geburtenziffer auf der Insel anstellt.[3]) Keiner will etwas gehört haben. Das Gespräch wird von der Hausfrau sofort auf ein anderes Gebiet gelenkt. Die viktorianische Prüderie beweist aber keinesweg seine Verminderung der erotischen Erlebnisfähigkeit oder des Erlebnisverlangens bei der viktorianischen Frau. Im Gegenteil! Das viktorianische Zeitalter ist das der verheirateten Frau (z. T. natürlich auch dadurch bedingt, daſs die viktorianische Frau nicht die Möglichkeit eines Berufes hatte). Die Wahl eines Gatten ist die wichtigste Aufgabe der Eltern. Miss Smith legt bei dieser Angelegenheit den gröſsten Wert auf einen „gottesfürchtigen" Mann, ein neuer Ausdruck ihrer pragmatisch-realistischen Stellung zur Ehe, die schon Mephistopheles mit den Worten gekennzeichnet hat:

> Die Mädels sind doch sehr interessiert,
> Ob einer fromm und schlicht nach altem Brauch
> Sie denken, duckt er da, folgt er uns eben auch.

Der Ehemann ist der beste, mit dem es sich am bequemsten leben läſst: "I'd rather a gentleman had agreable manners and a handsome face and knew how to tell a good story after supper; and was God-fearing, of course,"[4]) ist das von der

[1]) „Orphan Island" S. 171.
[2]) Ebd. S. 17.
[3]) Ebd. S. 68.
[4]) Ebd. S. 102.

viktorianischen Frau entworfene Idealbild eines Gatten. Wenn die Frau sich diesem Ideal anpafst, gibt es eine glückliche Ehe. An der Zahl der Ehescheidungen gemessen, war die viktorianische Ehe erfolgreicher als die moderne; dabei darf aber nicht übersehen werden, dafs es der viktorianischen Frau fast unmöglich war (abgesehen von juristischen Bestimmungen), sich von ihrem Manne zu trennen, da sie damit aus der Gesellschaft ausschied.[1]) Schon durch die von der guten Sitte der viktorianischen Epoche geforderte Zurschaustellung eines — wenn auch geheuchelten — Neigungsgefühls bei Schliefsung der Ehe machte es beiden Teilen später um so schwerer, eine Trennung zu rechtfertigen. "It is the correct thing to marry for love ..."[2]), aber es ist natürlich nur korrekt, wenn der „Geliebte" der von den Eltern Erwählte ist. Heuchelei sich selbst, dem Manne und der Welt gegenüber ist gewissermafsen sittliche Pflicht. Diesem viktorianischen Ideal eines guten Ehemanns entspricht als Pendant eine ruhige, fügsame Frau, die von R. M. in Mrs. Albert Smith („Orphan Island") verkörpert worden ist. Den Besuchern aus dem England des 20. Jahrhunderts stellt sich diese ideale Gattin folgendermafsen dar: "She was a large lady, very calm, very fat ... she looked stupid for so she was ... she was continuously sewing ..."[3]), klagt entweder über die Trägheit ihrer Dienstboten oder spricht vom Wetter und ihrem Wahlspruch: "Women's business is in the home." Da ihre Interessen nicht über den häuslichen Horizont hinausgehen, ist eine gute Ehe verbürgt, zumal auch der Gatte ein „gottesfürchtiger" Mann ist.

Auch bei der bereits als moderne Frau zu bezeichnenden Neville („D. A.") ist noch ein Rest der viktorianischen Scheu vor Erörterung sexueller Fragen (auch ihrer Tochter gegenüber) vorhanden. Aber Nevilles Verhalten entspricht nicht mehr der festen Überzeugung der viktorianischen Frau: "With really nice good women a thing is either decent or indecent; and if it's indecent, we just don't mention it or pretend to know about it"[4]), sondern erklärt sich daraus, dafs die Mutter

---

[1]) Lytton Strachey, „Omeen Victoria", S. 264: "For more than half a century no divorced lady had approached the precincts of the Court ...

[2]) „Orphan Island" S. 171, ein Satz aus dem Büchlein der Miss Smith: "Mixing in Society, or Correct Conduct."

[3]) „Orphan Island" S. 52. [4]) B. Shaw, „Misalliance", S. 167.

nicht mehr ganz mitkann. Da Neville sich nicht mehr in ihre eigene Jugend zurückzuversetzen vermag, kann sie ihrer gegenwärtigen Lebenseinstellung gemäfs dem Trieb der Geschlechter nicht eine überragende Bedeutung im menschlichen Leben zusprechen. Nan („Dangerous Ages") dagegen räumt der life-force, um mit Shaw zu reden, die wichtigste Rolle in ihrem Leben ein: Liebe, Erotik ist das ersehnte Zauberland. Ähnlich fühlt auch Kitty in „What Not". Ihnen gegenüber stehen Jane („Potterism") und Pamela („Dangerous Ages"), beides einerseits unsinnliche, andererseits unabhängige, kraftvolle Naturen, die sich nicht selten einem Manne überlegen fühlen und daher — wie Pamela — lieber unverheiratet bleiben und mit Resignation auf das Recht zur Mutterschaft verzichten. Janes wie auch Stanleys Ehe aber zerbricht an dem gesteigerten Individualitätsgefühl der modernen Frau; eine Gefahr, die für die viktorianische Ehe kaum vorhanden war. Der schon am Anfang dieser Arbeit erwähnten Stellung Rose Macaulays zur Frau überhaupt entsprechend, sind ihre Heldinnen der geistig überlegene Teil in der Ehe. Nevilles Ehe ist die einzige glückliche, da sie ihrer reifen, ruhigen Natur gemäfs die Unzulänglichkeiten ihres Mannes wie die eines Kindes betrachtet und sich zwischen beiden geistig fast ein Verhältnis wie zwischen Mutter und Sohn entwickelt hat.

d) Für die viktorianische Frau existierte nicht so sehr die Frage des Rechtes der Frau zur Mutterschaft als die der Pflicht dazu. Malthusische Ideen konnten bei ihrem Glauben an den wirtschaftlichen Fortschritt und den englischen Imperialismus kaum hindernd in den Weg treten. So ist denn das Bild der viktorianischen Frau stets von einer grofsen Kinderschar umgeben. Miss Smith („Orphan Island") ist ihren zehn Kindern "a zealous and devoted mother".[1]) Ihr Erziehungsmotto: "Spare the rod and spoil the child"[2]) ist ein Ausdruck des Strebens der viktorianischen Frau, dem sich rücksichtslos durchsetzenden Individualismus des 19. Jahrhunderts wenigstens im Familienleben keinen Raum zu gewähren. Die viktorianische Mutter will die absolute Autorität über dem Leben ihrer Kinder sein, die bis an ihr Lebensende für sie Kinder bleiben. Die Art, wie Miss Smith die Zurückdämmung des Individualitätsgefühls

[1]) „Orphan Island" S. 175. [2]) Ebd. S. 175.

betreibt und bei ihren Kindern auch erreicht, erinnert so sehr an Anekdoten, die von den Erziehungsmethoden der Königin Viktoria überliefert sind, dafs ich eine derselben anführen möchte: "She (Queen V.) had steadily refused to allow him (Prince of Wales) the slightest participation in the business of government, and he had occupied himself in other ways. Nor could it be denied that he enjoyed himself — out of her sight; but in that redoutable presence his abounding manhood suffered a miserable eclipse. Once at Osborne, when to no fault of his, he was too late for a dinner-party, he was observed, standing behind a pillar, and wiping the sweat from his forehead, trying to nerve himself to go up to the Queen. When at last he did so, she gave him a stiff nod, whereupon he vanished immediately behind another pillar, and remained there till the party broke up. (At the time of this incident the Prince of Wales was over fifty years of age)." Die Heldin von „Orphan Island" wie auch Mrs. Hilary („Dangerous Ages") vertreten die Anschauung, dafs Kinder dazu da sind, um zum Schmuck und zum Vergnügen des Lebens der Mutter zu dienen, die ihrerseits ihre ganze körperliche und geistige Kraft für ihre Familie verausgabt, dafür aber von ihren Kindern als Gegenleistung eine lebenslange Schuldenabtragung (ganz im kaufmännisch-utilitaristischen Sinne) verlangt.

Auch Mrs. Garden („Told by an Idiot") ist scheinbar das Ideal einer viktorianischen Mutter: selbstlos, arbeitsam, heiter, immer bestrebt, ihre Kinder von unbedachten Schritten zurückzuhalten. Aber alles ist nur eine Hülle, unter der sie ihre grofse leidenschaftliche Seele verbirgt, die sie im Gegensatz zum Typus der viktorianischen Mutter daran hindert, ihre Kinder dauernd an sich zu fesseln und unter ihrer Vormundschaft behalten zu wollen: "Mamma (Mrs. Garden) had never believed in coercion, even the coercion of love. No charge was laid on Rome to look after poor papa. Mamma did not do such things: dying, she left the living free. That ultimate belief in the inalienable freedom of the human being looked unconquered out of her tired, still eyes."[2]) Stanley („Told by an Idiot") fehlt völlig der durch Eitelkeit getrübte Blick der

[1]) Lytton Strachey, „Queen Victoria", S. 246.
[2]) „Told by an Idiot" S. 211.

viktorianischen Mutter,[1]) die ihre eigenen Kinder für die besten und klügsten Geschöpfe hält. Sie leidet schwer unter der Erkenntnis, daſs Sohn und Tochter nur Durchschnittsmenschen sind, verschlieſst aber ihre Augen nicht davor und läſst sie schlieſslich ihre eigenen Wege gehen. Eine besondere Stellung nimmt Neville[2]) als Vertreterin der Generation der Kriegs- und Nachkriegszeit ein. Wie ein Alpdruck lastet der Gedanke der Übervölkerung auf ihr. Sie weiſs es sich selbst nicht zu erklären, daſs sie einst den Mut hatte, in dieser übervölkerten, elenden Welt zwei neuen Wesen das Leben zu geben. Doch ist sie trotz dieses Pessimismus ihren Kindern die beste Mutter, die Rose Macaulay in ihren Romanen darstellt. Neville ist ihren Kindern Freundin und Kameradin, und wo sie mit den Ideen der neuen Generation nicht übereinstimmt, geht sie still beiseite. Die autoritative Stellung der viktorianischen Frau in ihrer Eigenschaft als Mutter hat sich in dem Verhältnis der modernen Frau zu ihren Kindern in Gleichberechtigung und Freundschaft gewandelt.

e) Wenn wir bei der Analyse der Weltanschauung der viktorianischen Frau noch aus dem Puritanismus stammende Ideen vorfanden, so müssen wir bei der Betrachtung der viktorianischen Frau als Staatsbürgerin noch weiter zurückgehen. Die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in dem viktorianischen Miniaturreich der Miss Smith tragen zum Teil noch feudalistische Züge. Die viktorianische Frau fühlt sich für das Wohl ihrer Untergebenen verantwortlich, verantwortlich auch für den Eindruck, den ihre Lebensweise und die ihrer Familie nach auſsen hin bietet. "My little place, no palace, as you see, but it suffices for our homely life. We Smith, though between us we own all the island, are *not flashy people*;"[3]) (in dieser typisch viktorianischen Art wird den Besuchern aus dem modernen England eine kleine Residenz auf Orphan Island vorgestellt). Die viktorianische Frau fühlt als oberstes Gesetz über sich die öffentliche Meinung und erkennt diese

[1]) Vgl. Miss Smith und Mrs. Hilary.

[2]) „Dangerous Ages".

[3]) „Orphan Island" S. 63. Ähnliche Züge der Königin Viktoria wären hier anzuführen, die mit zu ihrer groſsen Popularität bei dem englischen Bürgertum beitrugen; vgl. Lytton Strachey, „Queen Victoria", S. 217 ff. und 264 ff.

an, wie z. B. zur Zeit des Feudalismus selbst der König sich der öffentlichen Meinung beugte. Sie hält sich für verpflichtet, nach aufsen hin nie müfsig zu erscheinen, auch wenn sie das Haus voller Dienstboten hat. "Though all of them teach us how wrong it is to be idle, and bid us consider the ant and so on, actually the Smith[1]) have to be rather idle, because none of the work is Smith ..."[2]) erklärt jedoch eine junge Inseldame dem Studenten aus England in erwachendem Skeptizismus. Diese Reste feudalistischer Gesinnung sind im Reich der Miss Smith entweder nur Schein oder gehen nach dem Wahlspruch der viktorianischen Frau — "women's business is in the home" — nicht über den häuslichen Horizont hinaus: täuschende und unwirksame Relikte einer Gesellschaftsordnung, die im modernen Industriestaat nicht mehr vorhanden ist. Da die gute Sitte für die viktorianische Frau Beschränkung auf das Haus gebietet, darf sie einfach nicht das soziale Elend, das der rücksichtslos sich durchsetzende Industrialismus des 19. Jahrhunders mit sich brachte, sehen.[3]) Sie lehnt daher auch die englische Frauenbewegung, die zum grofsen Teil aus dem Wunsch nach Verbesserung des elenden Loses der Frauen der unteren Stände entstand, vollkommen ab.[4]) Sie leugnet einfach die soziale Frage im modernen Staatsleben und schliefst sich mit Selbstgefälligkeit in den dreifachen Panzer ihrer und ihres Hauses Respektabilität. — Eine Stütze bietet ihr dabei die moralische Überzeugung des englischen Bürgertums von der gottgewollten Kasteneinteilung, die Miss Smith mit den Worten: "The Creator appointed us gentry, trades people and poor"[5]) formuliert. Warum nicht in der eigenen Sphäre bleiben? Sie spricht zwar häufig von England als "the home of liberty"[6]), ohne jedoch den Grund und Boden dieser Behauptung irgendwie näher zu sondieren, oder jemand zu gestatten, dies zu tun. Nach einer näheren Definition befragt, ist sie zunächst empört ob des Zweifels, entschliefst sich aber zu der Antwort, dafs „liberty" für sie „parlamentary constitution" bedeute.[7])

---

[1]) „Smith" bedeutet auf Orphan Island „upper class".

[2]) „Orphan Island" S. 233.

[3]) Vgl. Mrs. Hilary in „Dangerous Ages".

[4]) Vgl. die Stellung der Königin Viktoria zur englischen Frauenbewegung: Lytton Strachey, „Queen Victoria" S. 260 ff.

[5]) „Orphan Island" S. 208. [6]) Ebd. S. 95. [7]) Ebd. S. 96.

Trotz des schönen Wortes behält aber Miss Smith die Sklaverei auf ihrer Insel bei. Sind, wie bereits erwähnt, in der Stellung der viktorianischen Frau zu den ihr unmittelbar Untergebenen einige Reste feudalistischen Verantwortungsgefühls[1]) vorhanden, so huldigt sie aufserhalb ihres Hauses — ihr vielleicht selbst weniger bewufst — wie der fanatischste Industrielle Englands der Theorie des laisser faire et laisser passer.

Das gerade macht den Hauptunterschied im öffentlicheu Leben der viktorianischen und der modernen englischen Frau aus, dafs letztere über die Schranken ihres Hauses hinaus wirken will, und nichts so verabscheuenswürdig und hassenswert findet als das laisser faire der viktorianischen Einstellung zu sozialen Fragen. Bei Stanley („Told by an Idiot") kann man sogar von einem sozialen Fanatismus sprechen, dem Rose Macaulay das höchste Lob zollt: "We shall not look upon her like again; she has gone, to make place for us, her lighter minded daughters, surely a lesser generation, without enthusiasm, ardour or aspiration."[2]) Dieses gleichzeitige harte Urteil über die eigene Generation zeigt den Schmerz der Dichterin über viele Frauen der Kriegs- und Nachkriegszeit, die wie Jane („Potterism") oder Imogen („Told by an Idiot") zwar den guten Willen besitzen, aber infolge ihrer Gier nach Lebensgenufs, Komfort, Ruhm oder einer Rolle in der Gesellschaft als zu leicht befunden werden. Allen anderen modernen Frauen in ihren Romanen (mit Ausnahme Romes in „Told by an Idiot" und Nans in „Dangerous Ages") ist soziale Tätigkeit etwas Selbstverständliches. Trotz ihres — oder vielleicht gerade infolge ihres — ausgeprägten Individualitätsgefühls suchen Frauen wie Neville und Pamela („Dangerous Ages") ein Gegengewicht in der Tätigkeit und Sorge für die Allgemeinheit. Der philiströse selbstgefällige Kastengeist von Orphan Island ist bei ihnen völlig ausgelöscht. Neville, die die ganze Tragik des Mutterseins fühlt, als ihre erwachsenen Kinder eigene Wege gehen, empfindet ihren Schmerz als Teil des allgemeinen Schicksals aller Frauen. Nachdem sie für kurze Zeit versucht hat, ihre darbende Seele durch Reisen zu betäuben, sieht sie klar ihren Weg: "that one could not take

[1]) Vgl. Mrs. Albert-Smith in „Orphan Island".
[2]) „Told by an Idiot" S. 40.

one's stand, for satisfaction of desire, on the money which one happened to have but which the majority bitterly and emptily lacked. Some common way there had to be, some freedom all might grasp, a liberty not for the bourgeois only, but for the proletariat, the poor, the sad, the gay proletariat, who also grew old and lost their dreams, and had not the wherewithal to drug their souls . . ."[1])

f) Dem Lebensstil einer Zeit oder — genauer ausgedrückt — dem Lebensstil einer Gruppe von Menschen, die demselben Typus angehören, entspricht auch der Stil ihrer Kunst. Der Lebensstil des viktorianischen Frauentyps ist — kurz gesagt — Philistertum. So zeigt denn auch ihr Wirkungskreis, das viktorianische Heim, einen durchaus philisterhaften Stil, wenn man hierbei überhaupt von Stil sprechen kann: die Zimmer sind durch Vorhänge verdunkelt und dumpfig, die Sessel mit den berüchtigten Antimacassars bedeckt, die Spiegel mit Blumen oder Früchten bemalt, die Vasen voll künstlicher Blumen, die Stühle selbst haben in ihrer Form die "prim solidity" der viktorianischen Epoche angenommen.[2]) Diesem Milieu entsprechen die Dichter, die die viktorianische Frau liest und bevorzugt. Miss Smith, die 1855 England verliefs, scheint nur einige jetzt völlig vergessene viktorianische Schriftsteller zu kennen, deren Verse sie von ihren Zöglingen zu allgemeinem moralischen Nutzen in Baumrinden schneiden läfst. Mifs Smith ist überzeugt, dafs sich in ihrem Reich keine Dichtkunst entwickeln kann, weil keine Vorbilder vorhanden sind. Da nach ihrer Auffassung das Dichten durch Regeln gelernt wird, sind alle dichterischen Versuche auf Orphan Island von vornherein als unzulänglich verdammt. Da ihrer puritanischen Einstellung gemäfs Theater und alles, was damit zusammenhängt, sündhaft ist, sind dramatische Spiele auf Orphan Island verboten. Es hat sich daher auf ihrer Insel auch keine dramatische Kunst entwickeln können. Rose Macaulay deutet hiermit an, wie diese puritanische Verdächtigung des Theaters durch die viktorianische Frau mit dazu beigetragen hat, dafs die Blütezeit des Viktorianismus in England den gröfsten Tiefstand der dramatischen Kunst

[1]) „Dangerous Ages" S. 262.

[2]) Vgl. „Orphan Island" S. 87 ff. und Plowman, „In the Days of Victoria", S. 265 ff.

sah.[1]) Auch für die Zurückhaltung der englischem Schriftsteller des 19. Jahrhunderts bei der Darstellung erotischer Szenen — der Naturalismus hat in der englischen Literatur nie recht Eingang gefunden[2]) — ist, wie „Orphan Island" zeigt, die Prüderie[3]) der viktorianischen Frau zum grosfen Teil verantwortlich zu machen. Gegen die durch viktorianische Frauen wie Mrs. Hilary, Mrs. Potter oder Clare Potter vertretene gute Sitte wagt man nicht anzukämpfen. Mrs. Potter („Potterism"), die selbst Schriftstellerin ist, betrachtet es als ihren grösten Ruhm, "that her books were safe for the youngest jeune fille."[4]) Die Idee des l'art pour l'art ist für den viktorianischen Frauentypus völlig wirkungslos geblieben. In dem viktorianischen Miniaturreich der Miss Smith ist Kunst um des moralischen Zweckes und der höheren Ehre Gottes willen da.

Es berührt sonderbar, denselben Gedanken — wenn auch von einer höheren Warte aus gesehen — bei Ruskin am Anfang des zweiten Bandes der Modern Painters zu finden. Stanley („Told by an Idiot"), die wir im Kampf gegen den viktorianischen Frauentypus sahen, überträgt wie Ruskin diese Zwecksetzung der Kunst auf das soziale Gebiet: "Beauty for ourselves can't be enough; it's got to be made possible for every one."[5]) Später unter dem Einflufs ihres ästhetisch-literarisch eingestellten Gatten huldigt auch sie der Theorie des „l'art pour l'art" und einem neuen Hedonismus, den Mrs. Garden folgendermafsen charakterisiert: "... it seems to mean making your drawing-room like an old curiosity shop and burning incense in it and lightning it with darkened crimson lamps and lying on divans with black and gold cushions and smoking scented cigarettes and reading improper plays aloud ..."[6]) Die Mutter, Mrs. Garden, hingegen weifs in ihrem Hause Praxis mit künstlerischem Geschmack zu vereinigen, ohne in ästhetisierende Manier zu verfallen. Vicky

[1]) Vgl. Schücking, „Soziologie der literarischen Geschmacksbildung".

[2]) Vgl. Kellner, „Die engl. Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria", S. 24 ff.

[3]) Wells spricht diesbezüglich in „Mankind in the Making" I, 93 von "nasty sentiment and sham delicacy".

[4]) „Potterism" S. 7.

[5]) „Told by an Idiot" S. 31. [6]) Ebd. S. 113.

(„Told by an Idiot“) tritt uns im grünen Gewand à la Rossetti frisiert entgegen. Kunst ist für sie der Blütenstaub, den sie, wie eine Biene von Blüte zu Blüte summend, sammelt, um ihr Leben zu verschönen. Für Imogen („Told by an Idiot“) ist die Dichtkunst ein Narkotikum, das die Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit verschleiern soll und sie zu energielosem Dahinleben führt. Rome („Told by an Idiot“) und Nan („Dangerous Ages“) schliefslich betrachten Kunst als eine Szene des grofsen Schauspiels Leben, dem sie interessiert, aber innerlich unbewegt zuschauen.

Zusammenfassung des I. Teils.

Die Verfasserin vorliegender Abhandlung ist sich wohl bewufst, im Rahmen dieser Arbeit nur ein unzulängliches Bild des Gestaltenreichtums der Rose Macaulayschen Romane — ganz abgesehen von den hohen poetischen Werten — geben zu können, hofft aber, das Allgemein-Typische der viktorianischen wie der modernen englischen Frau ersichtlich gemacht zu haben, und im zweiten Teil dieser Arbeit den „neuen“ Menschen in Rose Macaulays Werk deuten zu können.

Um noch einmal darauf zurückzukommen:[1]) Die Romane der Rose Macaulay lehnen bewufst die alte Anschauung von der Herrschaft eines Zeitgeistes ab und führen uns dazu, überall und zu jeder Zeit die Gruppen von Menschen auszusondern, die kraft ihres gleichen Lebens- und Gesellschaftsideals einen bestimmten Typus ergeben. So unterschieden wir in ihrer Schilderung des englischen Frauenlebens der letzten 75 Jahre die Typen der viktorianischen und der modernen Frau (hier wäre noch der Unterschied zwischen sozial und ästhetisch eingestellten Frauen zu machen). Bei der Kontrastierung des viktorianischen und des modernen englischen Frauentypus ergaben sich folgende Gesichtspunkte:

Schon die äufsere Erscheinung weist tiefgehende Unterschiede auf. Bei der viktorianischen Frau: durch die Krinoline Verhüllung der Körperform, durch die enge Taille aber Betonung derselben, beides unnatürlich, den Körper in seinen Bewegungen hindernd. Bei der modernen englischen Frau:

[1]) S. S. 146 dieses Heftes.

Abstreifen aller körperlichen Fesseln, freie und praktische Kleidung.

In der Weltanschauung der viktorianischen Frau erkannten wir ein Gemisch, in welchem Überreste puritanisch-religiöser Anschauungen sich mit Pragmatismus, Überwertung der guten Sitte und imperialistischen Ideen zu einem festen Gebilde vereinigt haben. Bei der modernen Frau hat eine Umwertung aller bestehenden viktorianischen Werte stattgefunden. Teils läfst sie sich noch von der Idee der Evolution des Menschen durch die Kraft seines Intellekts leiten, die sie durch soziale Tätigkeit fördern zu können glaubt,[1]) teils ist sie zu völliger Negation des Lebens gelangt.[2])

Während für die viktorianische Frau das Geschlechtsproblem nicht zu existieren scheint — die gute Sitte verbietet es — und ihrer Ansicht nach durch die Ehe gelöst wurde, steht es für die moderne Frau im Vordergrunde des Lebens. Versucht aber die moderne Frau, durch Sport, soziale Tätigkeit[3]) oder auch als intellektuelle Ästhetin[4]) ihre Sinnlichkeit zu unterdrücken, so rächt sich das Leben bitter an ihr. Die Lösung dieses Problems ist für sie auch nicht die Ehe, die infolge des gesteigerten Individualitätsgefühls der modernen Frau überhaupt meist unglücklich ist.

In ihrem sozialen Optimismus und Imperialismus betrachtet es die viktorianische Frau als ihre Pflicht, eine stattliche Kinderschar zu haben, über die sie ihr Leben lang die absolute Autorität zu behalten und deren individuelle Eigenart sie möglichst in den allgemeinen Rahmen zu pressen sucht. Diese viktorianische Vitalität sahen wir bei der modernen Frau, die sich als den Abschlufs einer ausgehenden Kultur betrachtet, stark vermindert. Daher eine gewisse Furcht, fast ein Mitleid, neuen Wesen in dieser sinnlosen Welt das Leben zu geben.[5]) Siegt die weibliche Vitalität in ihr, so vermag sie sich genau so für ihre Kinder aufzuopfern wie die viktorianische Frau, kann aber, da sie ja selbst im tiefsten Grunde das Leben und seine Äufserungen verneint, ihren Kindern

[1]) Vgl. Stanley, Kitty, Pamela.
[2]) Vgl. Rome, Nan, Neville.
[3]) Vgl. Stanley, Kitty.
[4]) Vgl. Rome, Nan.
[5]) Vgl. Neville.

keine feste Norm sein und geben. Sie bescheidet sich mit der Stellung der Freundin und läfst die neue Generation ihre eigenen Wege suchen.

Wie im privaten Leben sahen wir auch im öffentlichen Leben beider Frauentypen einen prinzipiellen Unterschied. Die viktorianische Frau bleibt innerhalb der Schranken ihres Hauses, wo sie ihren Hausgenossen noch einen Rest feudalistischen Verantwortungsgefühls entgegenbringt. Aufserhalb ihres Hauses aber hüllt sie sich in ihr Klassenbewufstsein und schliefst allen sozialen Mifsständen gegenüber die Augen.[1]) Die moderne englische Frau nimmt tätigen Anteil am öffentlichen Leben, findet sogar vielfach ihre Lebensaufgabe darin.

In der Stellung zur Kunst schliefslich wird die viktorianische Frau von dem Gedanken geleitet, dafs Kunst einen moralischen Zweck habe und zur höheren Ehre Gottes dienen müsse. Bei der modernen Frau fanden wir tieferes künstlerisches Verständnis, das auch ihr Alltagsleben von der Kunst durchdringen läfst, teilweise sogar zum Ästhetizismus führt.

Nachdem wir so die kontrastierenden Punkte bei den Frauentypen der Rose Macaulayschen Romane herausgestellt haben, soll ein Gesamturteil der Dichterin selbst folgen: In der Schlufsbetrachtung ihrer viktorianischen Satire „Orphan Island" nimmt Rose Macaulay denselben Standpunkt wie Samuel Butler ein. Auch für sie sind Vitalität und das damit verbundene unzerstörbare Selbstbewustsein die schätzenswertesten Eigenschaften der viktorianischen Frau. „In einem langen Leben und der Sorge für ausreichenden Lebensunterhalt" sieht auch Rose Macaulay „die obersten, entsühnenden Gesichtspunkte"[2]) für die viktorianische Frau. Über den Typus der modernen Frau hat Rose Macaulay das Urteil am Schlufs ihres philosophischen Kaleidoskops „Told by an Idiot" gefällt. Rome spricht dort vor ihrem selbstgewählten Tode ihre Gedanken über das Leben aus: "A silly story if you will, but a somewhat remarkable one. Told by an Idiot, but an idiot with gleams of genius and of fineness. The valiant dust that builds on dust — how valiant, after all, it is. No achievement can matter, and all things done are vanity, and

[1]) Vgl. Miss Smith, Mrs. Hilary.

[2]) G. Hübener, „Samuel Butler der Jüngere" (Internationale Monatsschrift f. Wissenschaft, Kunst und Technik, 14. Jg., Nr. 6, S. 572.

the fight for success is contemptible and absurd ... but the queer enduring spirit of enterprise which animates the dust we are is not contemptible or absurd."[1])

Teil II.

a) Ich möchte mich der Ansicht Vowinckels[2]) anschliefsen, dafs Rose Mackaulays Romane einen aufsergewöhnlich grofsen Leserkreis gefunden haben, weil sie einer „verbreiteten nihilistischen Nachkriegsstimmung in England entgegenkamen". Tatsache ist jedenfalls, dafs „Potterism" einer der gröfsten literarischen Erfolge des Jahres 1920 in England war. „Told by an Idiot" erlebte in seinem Erscheinungsjahr 1923 vier Auflagen, „Dangerous Ages" (1921) sogar sieben Auflagen.[3]) Die Romane der Rose Macaulay sind — allgemein betrachtet — Zeugnisse eines Abschlusses der westeuropäischen Zivilisation. In „Told by an Idiot" vor allem treten Pessimismus und Agnostizismus klar zu Tage. Aber selbst zugegeben, dafs in „Told by an Idiot" die Personen „nur Drahtpuppen sind, die nach den Sprüngen von sex und unreason ihre Bewegungen ausführen müssen",[4]) so bilden doch die Gestalten der Stanley, der die Dichterin das bereits erwähnte Lob[5]) zollt, und die der Mutter (Mrs. Garden) hervorstechende Ausnahmen. Völlig irreführend scheint es mir aber, den Roman „Dangerous Ages" folgendermafsen charakterisieren zu wollen: „In dem Roman „Dangerous Ages" handelt es sich um die Besessenheit aller Lebensalter mit Ausnahme des hohen Greisenalters von dem geschlechtlichen Verlangen. Die psycho-analytischen Theorien werden nicht ganz ohne spottende Überlegenheit dazu benutzt, die nicht unerwünschten „Komplexe" zu rechtfertigen: wie ein Hohngelächter aber kommt die zweite Daseinsmacht über die gierigen, ewig revolutionierenden Gemüter; die Vergänglichkeit, die aus allem und jedem Staub macht."[2]) Die Figuren der Neville und Pamela zum mindesten

---

[1]) „Told by an Idiot" S. 313.

[2]) Ernst Vowinckel, „Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart", S. 154.

[3]) Hatte im März 1926 bereits 16 Auflagen.

[4]) Vowinckel, S. 154. [5]) Vgl. S. 158 dieses Heftes.

beweisen gerade das Gegenteil der ersten Behauptung Vowinckels von der erotischen Besessenheit der Romane Rose Macaulays. Und wenn Rome in „Told by an Idiot“ die Frage aufwirft, ob nicht hier auf Erden das Wort gelte: „Selig sind die Unfruchtbaren“, so ist dies ein Ausdruck — unter anderen — des Lebensgefühls der Vertreter einer ausgehenden Kultur und scheint mir nicht die Berechtigung zu ergeben, in Rose Macaulays Werken weiter nichts als den „parodistischen Abgesang einer sterbenden Ethik“[1]) sehen zu wollen. Die Gestalten Gerdas und ihres Bruders Kay[2]) in „Dangerous Ages“ hätten Vowinckel zu einem anderen Urteil führen müssen. Gerda scheint bei flüchtiger Betrachtung zu dem modernen Frauentypus in England zu gehören. Bei näherem Zusehen ist sie aber so grundverschieden von den übrigen modernen Frauengestalten der Rose Macaulayschen Romane, dafs ich sie diesem Typus nicht zusprechen kann, sondern sie mit dem Ausdruck „der neue Mensch“ in England bezeichnen möchte. Die Dichterin selbst, die im allgemeinen in epischer Objektivität hinter ihren Personen verborgen bleibt, hat Gerda, die Tochter Nevilles, mit besonderer Liebe und subjektiver Anteilnahme geschildert. Im zweiten Teil dieser Arbeit soll nun der durch Gerda verkörperte Typus,[3]) der des „neuen Menschen“ in England, näher gedeutet werden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf das bekannte Nachkriegswerk Mastermans „England after War“, so finden wir dort den gequälten Aufschrei eines glühenden Patrioten, der im England der Gegenwart nur einen Ausgang, ein Absterben sieht, da er nirgends eine neue geistige Bewegung, ein neues geistiges Ziel in seinem Lande entdecken kann.[4]) Masterman spricht damit nur aus, was der Ausländer bei einem längeren Aufenthalt in England als besonders drückend empfindet. Weder in der schönen Literatur[5]) noch im Drama,[6]) weder in

[1]) Vowinckel, „Der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart“, S. 154.

[2]) Der in der Einleitung erwähnten Eigenart der Dichterin gemäfs tritt derselbe aber sehr viel weniger deutlich hervor.

[3]) Der in England aber erst im Werden begriffen ist.

[4]) Vgl. Masterman, „England after War“, Preface.

[5]) Vgl. ebenda das Kapitel: “How it strikes a contemporary.”

[6]) Abgesehen von B. Shaw, der aber nach allgemeiner englischer Auffassung kein englischer, sondern ein internationaler Dichter ist.

der Musik noch in der Malerei, weder in der Architektur[1]) noch im Kunstgewerbe,[2]) auch nicht in der Tanzkunst, weder in Jugendverbänden[3]) noch in sozialen Vereinigungen[4]) ist ein neuer Geist zu verspüren. Geistige Strömungen, die anderswo sozusagen in der Luft liegen, scheinen noch nicht bis zu der „Insel" vorgedrungen zu sein:[5]) die Luft darüber ist unbewegt; dicht über der Erde lagert nur der dumpfe Odem der Zivilisation. Eine Erklärung dieses Phänomens im englischen Leben der Gegenwart scheint F. Cornelius in seinem Werk „Die Weltgeschichte und ihr Rhythmus" zu geben, der für das Auftreten einer neuen Weltanschauung und damit einer neuen Kultur aus geschichtlichen Beispielen folgende Regel entnimmt: „Die neuen, naiven Gedanken dringen desto leichter in ein Volk, je flüssiger dessen Vorstellungsbesitz ist; daher die neuen Kulturen sich zumeist geographisch um das Gebiet der abwelkenden herumlegen und diejenigen Stämme erfassen, welche durch Berührung mit der vergehenden Welt in ihren eigenen Ordnungen irre geworden waren, ohne an ihr grofsen gestaltenden Anteil gehabt zu haben."[6]) England hat aber gerade den gröfsen Anteil daran: England, das mehrere Generationen früher, als z. B. Deutschland sich zum Industriestaat und zur wirtschaftlichen Grofsmacht im modernen Sinne entwickelte, das etwa ein Fünftel seiner Bevölkerung in der gröfsten Stadt Europas zusammenballt und das kapitalistische Wirtschaftssystem am weitesten ausgebildet hat. Betrachteten wir den Typus der viktorianischen Frau innerhalb dieser englischen Welt, so sahen wir bei ihr eine Bejahung derselben, erkannten aber, dafs die Rechtfertigung der viktorianischen Weltanschauung nur eine scheinbare und zum Untergang bestimmte ist. Bei der modernen Frau der Rose Macaulayschen Romane fanden wir keine Anzeichen einer neuen Welt-

[1]) Vgl. die Klage Trevelyans in seiner „History of England" S. 683.

[2]) Vgl. die Ansicht Marie von Bunsens über den heutigen Stand des englischen Kunstgewerbes in ihrem Buch „Ruskin und sein Werk". (Leipzig 1902.)

[3]) Die Boy-scouts und die Girl-scouts oder die simple-lifer vertreten keine neuen geistigen Ziele.

[4]) Vgl. Masterman, „England after War", das Kapitel „Labor".

[5]) Vgl. Albert Schweitzer, „On the Edge of the Primeval Forest", 1922, und „The Decay and the Restoration of Civilisation", 1923.

[6]) F. Cornelius, „Die Weltgeschichte und ihr Rhythmus", S. 56.

anschauung, sondern nur klare Erkenntnis, Sturz des viktorianischen Idols und Negation des Lebens. Die neue Weltauffassung mufs sich aber offenbaren, „ehe in der bisherigen, der Erstarrung entgegengehenden Kultur die Menschen sich an die Unversöhnlichkeit der Gegensätze als etwas Naturgegebenes gewöhnt haben".[1]) Nach dem Urteil Vowinckels wären die Romane der Rose Macaulay geradezu ein Beweis für den Untergang der abendländischen Kultur auf englischem Boden. Die von ihm völlig unbeachtet gebliebene Offenbarung eines neuen Geistes in der Gestalt der Gerda („Dangerous Ages") zeigt aber — wenn auch bis jetzt noch schwache — Keime eines neuen Menschentums auch in England.

b) Gerda, die Tochter Nevilles, gehört der jungen Generation der Gegenwart an; denen, die am Anfang des neuen Jahrhunderts geboren wurden und in ihrer frühen Jugend den Krieg erlebten. An und für sich ist es ein recht billiges Mittel, in der neuen Generation, den Kindern, auch zugleich das Neue, das Bessere, die Lösung, zu sehen. Rose Macaulay ist diesem Irrtum nicht verfallen. Sie betont gerade in „Told by an Idiot", dafs die junge Generation (es handelt sich hier um die Kinder Stanleys, Vickys usw.) ihren Eltern an geistigen Fähigkeiten, Tatkraft und Verantwortungsgefühl weit unterlegen sei. Gerda jedoch gehört nicht zu ihnen. Rose Macaulay hat selbst noch keinen Namen zur Bezeichnung des Neuen in Gerda gefunden. Der Vater weifs für die Eigenart seiner Tochter nur den Ausdruck: „a young savage".[2]) Interessant ist es, festzustellen, dafs Mr. Conrad in „Back to Methuselah"[3]) seiner Nichte Savvy gegenüber genau denselben Ausdruck gebraucht. Savvy ist eine Vertreterin der simplelifer, einer Jugendvereinigung derer, die, wie ihr Name besagt, für einfache Kleidung, primitive Lebensweise und Urwüchsigkeit schwärmen. Gerda ist aber weder betont primitiv in ihrer äufseren Erscheinung noch aufdringlich oder schroff im gesellschaftlichen Verkehr; alles Merkmale, um derentwillen Savvy bei Shaw mit „a young savage" bezeichnet wird. Worin besteht das Andersartige des Wesens Gerdas, das selbst ihr Vater, der moderner englischer Schriftsteller, Sozialist und

---

[1]) F. Cornelius, „Die Weltgeschichte und ihr Rhythmus" S. 57.
[2]) „Dangerous Ages" S. 12. [3]) S. 111.

ein weitdenkender Mensch ist, sie sozusagen den Vertretern einer primitiven Rasse durch diese Bezeichnung gleichstellt? Auch die Mutter bemüht sich, die Eigenart ihrer Kinder zu erfassen, vermag aber nicht zu völliger Klarheit über ihren Wesensgrund vorzudringen: "Admirable creatures, thought Neville, watching them with whimsical tenderness. They had nothing to do with the pre-war dilettante past, with the sophisticated gaiety of the young century. Their childhood had been lived during the Great War, and they had emerged from it hot with elemental things, discussing life, lust, love, politics, and social reform, with cool candour, intelligent thoroughness, and Elizabethan directness. They wouldn't mind having passions and giving them rein; probably it was Neville and the people who had grown up with her, who were over civilised, too far from the crude stuff of life, the monotonies and emotionalisms of nature. And now nature was taking her rather startling revenge on the next generation."[1]) Wie der letzte Gedankengang Nevilles zeigt, begeht auch sie den Irrtum, das Andersartige im Wesen ihrer Kinder dadurch zu erklären, dafs sie der anderen Generation angehören, ohne nach tieferen Zusammenhängen[2]) zu fragen. Das, was Rose Macaulay als das Neue in Gerda erkennt (etwas, das sie weder bei dem viktorianischen noch bei dem modernen Frauentypus entdecken konnte), ist „eine demütige Hingabe, ein im letzten Grunde frommes Sich-aufschliefsen vor der statischen Daseinsfülle".[3]) Gerda besitzt die Fähigkeit, unbekümmert und ohne Scham in die Natur zu versinken, den Körper in das All zu entspannen und die Einheit zu fühlen, die durch die abendländische Zwecksetzung des menschlichen Lebens (die bei der modernen Frau zur Negation des Lebens überhaupt führte), den einzelnen wie durch eine hohe Mauer von der Natur abschlofs. Gerdas Gang durch den stürmischen Nachmittag über die Düne ist eines der Erlebnisse dieses neuen Lebensgefühls: "Gerda could have walked like this for ever. Her wide blue eyes blinked away the rain; her face felt stung and lashed, yet happy and cold. She was part of the storm;

[1]) „Dangerous Ages" S. 9.

[2]) G. Hübener, „Der Neurealismus und der anglo-amerikanische Sozialismus"; vgl. darin die Stelle über Husserl und seine Bedeutung für England.

[3]) Ebenda S. 150.

as free, as fierce, as singing though outwardly, she was all held together and silent, only smiling a little with her shut mouth."[1]) Zu der Fähigkeit des Individuums den Körper mit dem Rhythmus der Natur zusammenklingen[2]) zu lassen, gehört andererseits völlige Beherrschung des Körpers. Beide Fähigkeiten finden wir bei Gerda auch auf das geistige Gebiet übertragen: "She had visions; she saw always the dream through or in spite of the business."[3]) Doch verliert sie sich nicht in ihren Visionen, sondern beherrscht sie: "She was thorough, never slipshod; there were no blurred edges to her apprehension of facts; either she didn't know a thing or she did . . ."[3]) Aus diesem angeborenen Streben nach Klarheit erklärt sich die Engbegrenztheit ihres Wissens. Schon als Kind hatte Gerda sich stillschweigend nur mit dem beschäftigt, was ihrem inneren Wesen entsprach, und das übrige völlig unbeachtet gelassen. Gerda folgt damit unbewufst einer Zeitnotwendigkeit. Die täglich neuen Entdeckungen auf wissenschaftlichem Gebiet und die sich überstürzenden technischen Erfindungen machen es dem westeuropäischen Menschen des 20. Jahrhunderts unmöglich, sich eine genaue Kenntnis alles Wissenswerten zu verschaffen, und lassen ihm nur die Wahl zwischen oberflächlichem Allgemeinwissen und engbegrenzter Gründlichkeit. Gerda ist aus innerem Antrieb den letzteren Weg gegangen, ohne aber — kraft der Fähigkeit, die Idee hinter der Sache zu sehen — der Einseitigkeit zu verfallen. Neville gibt ihrer Tochter das Zeugnis: "fiercely clean of mind and frank of speech."[4]) Dieser Trieb zu innerer Aufrichtigkeit und Freimütigkeit läfst Gerda die ihr eigene Stellung zum Geschlechtsproblem einnehmen: "Gerda and Gerda's friends knew no inhibitions of speech or thought. They believed that the truth would make them free, and the truth of life is, from some points of view, a squalid and gross thing. But better look it in the face, than pretend it isn't there."[5])

---

[1]) „Dangerous Ages" S. 125.

[2]) Dieses neue Lebensgefühl hat in Deutschland bereits eine neue Tanzkunst und Rhythmik entstehen lassen, für die die englische Frauenwelt sich gegenwärtig auch zu interessieren beginnt. Gerdas Naturgefühl, das sich in dem eben geschilderten Erlebnis offenbart, ist die unbedingt notwendige Disposition, um den tieferen Sinn des neuen Tanzes zu erfassen.

[3]) „Dangerous Ages" S. 133. [4]) Ebenda S. 14. [5]) Ebenda S. 72.

In dieser Einstellung liest Gerda Freud und gehört einem Freudianerzirkel an. Wie die modernen Frauen der Rose Macaulayschen Romane ist sie überzeugt, dafs der Trieb der Geschlechter zueinander „the basis of life“[1]) ist. Aber sie gibt sich nicht passiv mit dieser Erkenntnis zufrieden, sondern nimmt kampfbereit Stellung dazu: “And this had been warped and smothered and talked down and made a furtive, shameful thing, and it must be brought into the day.[1]) Für sie gelten die Worte Alcis' in „Back to Methuselah“: „Liebe ist ein einfaches und tiefes Ding; sie ist ein Akt des Lebens.“ Das Neue in dem Verhältnis Gerdas zum Geschlechtsproblem besteht darin, dafs sie es nicht wie die viktorianische Frau leugnet, oder wie Stanley das Sinnliche völlig zu unterdrücken sucht, oder wie Nan ihm die Führung über ihr Leben überläfst. Gerda weifs um diesen Trieb, ohne aber unter ihm zu leiden: “There was a look of immaculate sexless purity about Gerda; she might have stood for the angel Gabriel, wide-eyed and young and grave.”[2]) Der Traum des alten Shaw[3]) von der Lösung des Gegensatzes von Intellekt und sex, ratio und Trieb scheint in der Gestalt der Gerda seiner Verwirklichung nahegekommen zu sein.

Gerda, die inmitten einer agnostischen Umgebung aufgewachsen ist, sucht die Befriedigung ihrer inneren, seelischen Bedürfnisse nicht in dem Glauben an die Allgewalt des Intellekts (wie Kitty und Jane) und dem daraus folgenden sozialen Aufstieg (wie Stanley); nicht im erotischen Ausleben (Nan) oder in der Kunst (Imogen), die doch nur Gleichnischarakter trägt. Für Gerda gelten die Worte Cornelius': „Das Merkmal, an dem sich neue Triebe verraten, wird man in einer „naiven“ religiösen Begeisterung finden, die das gegebene Dasein nicht hinnimmt, sondern umgestaltet. Noch darf man nicht mehr als Keime erwarten; sie mögen sich neben dem tausendjährigen Baum des Abendlandes recht schmächtig ausnehmen.“[4]) Die Dichterin selbst lächelt ein wenig — wie z. B. bei der Schilderung des Klubs der revolution-

[1]) „Dangerous Ages“ S. 73.

[2]) Ebenda S. 8.

[3]) „Back to Methuselah“; vgl. auch W. Ebel, „Das Geschlechterproblem bei Shaw“.

[4]) F. Cornelius, „Die Weltgeschichte und ihr Rhythmus“, S. 376.

ary souls[1]) — über das Pathos dieser jungen Menschen, kann ihnen aber ihre Achtung nicht versagen. Auch bei ihnen bekundet sich wieder der Grundzug englischen Wesens: Ideen zugleich auch auf ihre praktische Ausführbarkeit hin zu betrachten und irgendwie, wenn auch nur im kleinsten Maſsstab, praktisch in die Tat umzusetzen. So sehen wir Gerda mit der scheinbar sehr prosaischen und unfruchtbaren Arbeit des Schreibens von Geschäftsbriefen in einem Londoner Bureau für Arbeiterbildung beschäftigt. Sie widmet sich ihr mit ganzer Kraft und hält sie nicht für unwichtig, weil sie die „Idee dahinter" nicht vergiſst. Gerda fühlt sich verantwortlich und gebunden um des Wohles des zukünftigen Menschen willen. Aus diesem Lebensgefühl entspringt ihre Stellung zur Frage der Mutterschaft. Da sie das Leben — so wie sie es umzugestalten gedenkt — bejaht, sieht sie in den Kindern eins der wichtigsten Mittel, durch das ihre Visionen realisiert werden können. Neville, die Mutter, muſs, als zwischen ihr und ihren Kindern diese Frage aufgeworfen wird, zugestehen: "They (Gerda and Kay) were better than she had been; more public-spirited and in earnest about life."[2]) Für Gerda ist es eines der ernstesten Probleme, genau zu erkennen, welches Erbe sie ihren Kindern für die Zukunft mitgeben soll. Sie wird nicht wie die viktorianische Frau ihre Kinder in den allgemeinen konventionellen Rahmen pressen wollen, sie aber auch nicht wie Neville ihre eigenen Wege erst suchen lassen. Sie wird ihre Kinder in ihr eigenes Pathos, ihre Visionen, hineinwachsen lassen: "She was the woman of the future, a citizen and a mother of citizens. She and the other girls and boys were out to build the new heaven and the new earth and their children would carry it on."[3])

Auch in Gerdas Stellung zur Kunst offenbart sich ein Neues. Sie betrachtet sie weder unter dem moralischen Gesichtspunkt der viktorianischen Frau noch unter der altruistisch-sozialen oder der ästhetisierenden Einstellung der modernen Frau. Für Gerda ist Kunst ein Lebensrhythmus wie der Gang über die Düne, eine Entspannung in die Natur hinein und zugleich Beherrschung wie der Tanz; daher sie auch Lyrik

---

[1]) „Dangerous Ages" S. 136 ff.
[2]) Ebenda S. 15. [3]) Ebenda S. 134.

als die höchste Form der Dichtkunst betrachtet: "Poetry means something. It's about something real, that really is so."[1])

Am Schlufs dieser Deutung der „neuen Frau" in England aus Rose Macaulays „Dangerous Ages" wäre noch hinzuzufügen, dafs Rose Macaulay sich selbst zweifellos zu dem modernen Frauentypus rechnet.[2]) Es tritt in „Dangerous Ages" der seltene Fall ein, dafs jemand dem von ihm als zukunftverheifsend erkannten Menschen in seinem Werk dichterische Gestalt verleiht, aber zugleich eingesteht,[3]) dafs er diesem „neuen" Menschen mit seiner Lebensarbeit, seinen Werken, nichts zu geben vermag; dafs er selbst keine Zukunft hat und mit dem Absterbenden vergehen wird.

Schlufsbetrachtung.

Scheint das Allgemeinbild der englischen Frauenwelt nach Rose Macaulays Romanen für die Theorie vom „Untergang des Abendlandes" zu sprechen, so ist doch dem scharfen Blick der Dichterin das sich langsam und zaghaft regende Neue im englischen Frauenleben nicht entgangen. Dieses Zukunftverheifsende hat in England noch keinen Lagarde oder Karl Fischer wie in Deutschland oder einen Péguy wie in Frankreich hervorgebracht; aber die Keime einer neuen Bewegung sind im gegenwärtigen England vorhanden. Wenn auch heute noch in England mehr als sonstwo das Wort Lagardes gilt: „Gäbe es wenigstens Verschworene unter uns, einen heimlich-offenen Bund, der für das grofse Morgen sänne und schaffte!", so ist doch die Gestalt der Gerda in „Dangerous Ages" gerade inmitten der Vertreter einer ausgehenden Kultur die frohe Botschaft.

---

[1]) „Dangerous Ages" S. 187.

[2]) Rosenbach, „Rose Macaulay" (Die Neueren Sprachen 1925) will in Imogen („Told by an Idiot") eine Selbstschilderung Rose Macaulays sehen. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschliefsen.

[3]) Vgl. auch „Dangerous Ages" S. 187: „Gerda occasionally struggled in vain with a modern novel which she usually renounced in perplexity after three chapters . . ."

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung . . . . . 136—141

Teil I: Die viktorianische Frau und die moderne englische Frau nach den Romanen der Rose Macaulay

a) Die äufsere Erscheinung . . . . . 141—143

b) Weltanschauung . . . . . 143—151

c) Sexuelle Frage, Eheproblem . . . . . 151—154

d) Mutter und Erzieherin . . . . . 154—156

e) im öffentlichen Leben . . . . . 156—159

f) Stellung zur Kunst . . . . . 159—161

g) Zusammenfassung . . . . . 161—164

Teil II: Die neue Frau in England nach Rose Macaulays „Dangerous Ages“

a) Die soziologische Stellung der Rose Macaulayschen Romane . . . . . 164—167

b) Das Neue in der Gestalt der Gerda . . . . . 167—172

c) Schlufsbetrachtung 172

Königsberg i. Pr. Margarete Kluge.

SHAKESPEARE NOTES.

The Source of "King Richard III", Act I, Sc. 11, ll. 1—4?

> Now is the winter of our discontent
> Made glorious summer by the sun of York;
> And all the clouds that lour'd upon our house
> In the deep bosom of the ocean buried.

Analogues of this stately, one is almost tempted to say "pompous", passage, so appropriately introducing this greatest of Shakespeare's history plays, have been pointed out in works of the poet's contemporaries.[1]) The metaphor of the first line was no doubt in the air, as it were, in Elizabethan England, and it is therefore hardly admissible to speak of this or that "source" of Shakespeare in the sense that he must have found it there and nowhere else. One may well ask, however, where the metaphor originated in the first place, and I am inclined to think that all the Renaissance references to it are ultimately derived from a passage of Claudian's *De Bello Gothico*. The hero celebrated there is the Vandal Stilicho: the lines in question read as follows:[2])

> 151 Hic celer effecit, bruma ne longior una
> esset hiems rerum, primus sed mensibus aestas
> temperiem caelo pariter patriaeque referret.

It is to be noted that the situation in both passages is identical, the "winter of discontent" being the Wars of the Roses and the Gothic Wars respectively. Summer, in the Latin text spring, is brought on by the victory of a celebrated general: Edward of York in Shakespeare, Stilicho in Claudian. Even the disappearance of the clouds in the English text

---

[1]) H. H. Furness, *A New Variorum Edition of Shakespeare, King Richard III* (Philadelphia, 1908), p. 15.

[2]) Ed. Th. Birt, Berlin, 1892 (*Mon. Germ. hist. Auct. antiqu.* tom. X), p. 265.

corresponds pretty well to the *aestas temperiem ... caelo ... referret* of the Latin poet. The resemblance of the two passages goes certainly far beyond the parallelism which has been pointed out to exist between Shakespeare and other Renaissance authors who utilised the metaphor. Were one sure that all Renaissance derivatives of Claudian have come down to us and been mentioned in this connexion, the conclusion that Claudian was Shakespeare's direct source would be fairly obvious. This condition is, however, anything but fulfilled, and a similar uncertainty exists even in regard to Elizabethan translations of part of Claudian's works. It is therefore prudent to see in Claudian only ultimately the source from which the opening lines of *King Richard III* as well as any parallels in the literature of the Renaissance are derived.

Macbeth, Act V, Sc. 1.

Although the source material utilised in this play is quite well known, many parts of the tragedy have not been accounted for and can be explained satisfactorily only by the assumption (1) that Shakespeare drew on secondary sources or (2) that he proceeded at the bidding of his own imagination as it were, in accordance with the psychological laws which his own insight into human nature had revealed to him. Nor can it be said that the two possibilities are mutually exclusive. It is difficult, on the basis of our knowedge of the material, to avoid the conclusion that the first scene of the fifth act of *Macbeth* presents such a problem.

In the first place, Lady Macbeth, as is well known, is a creation of the poet's brain, even more so, in fact, than for example Ophelia. The sources are silent about her. An embodiment of the "strong" woman, she is yet the first to break down under the strain, whilst her husband, hesitant as he is at the outset, holds out to the very end as a genuinely heroic type. The scene under discussion is decisive, from this point of view, because it brings out this breakdown of the heroine. There can be no doubt whatever as to its function in the technique of the play. But quite aside from its importance, it is one of the most impressive creations of the poet's genius and stands out in his work with the many immortal

passages which have defied time and which are not the exclusive possession of the happy few. May it not be pertinent, therefore, to enquire into its genesis to ask how it took shape in the poet's mind and what can have suggested it to him?

Before attempting an answer, let us analyse the scene and bring out its salient features. It may be summed up briefly. The Lady, breaking down under the strain of her secret crime, walks in her sleep, undergoing afresh the experience of the horrible night of King Duncan's murder[1]) and thereby (and this is very important) betraying her guilt (1) to the lady-in-waiting[2]), (2) to the physician.[3]) Let us add that this revelation is of no consequence for the action of the play, which would have precisely the same issue if such revelations were not made at all or if they were lost on the attendant and the doctor. We are therefore dealing with what may be properly called "a blind motif".

The phenomenon itself falls clearly under the purview of medical science. Were the scene the work of a modern author, of the realistic school, let us say, the audience would hardly be spared a stately amount of scraps picked from medical handbooks. As a Renaissance writer Shakespeare is more modest or less obtrusive; his physician displays less learning:

> infected minds
> To their deaf pillows will discharge their secrets:
> More needs she the divine than the physician: —
> God, God forgive us all! — — — — — — —
> — — — — — — — — — — — — — — —
> My mind she has mated, and amaz'd my sight:
> I think, but dare not speak.

Shakespeare, for the medical knowledge he does display in the scene under discussion, had no need to turn to the medical handbooks. To him, as indeed to every Renaissance author, such knowledge lay far nearer. The classics themselves furnished it, more especially one of their number, the poet *par excellence* of nature and her works, Lucretius. Let us see what he has to say on this matter.

---

[1]) Cf. V. 1. 69 and II. 2. 63 ff. V. 1. 66 should certainly read *Duncan*, not *Banquo*.

[2]) V. 1. 17 ff.

[3]) V. 1. 68, 75 ff.

In the fifth book of his great emancipating work Lucretius sketches the transition from Monarchy to Democracy and the enthronement of an abstract *Law* in the place of the old monarchs in flesh and blood. By an easy association he comes to speak of crime and remorse:

V. 1151 inde metus maculat poenarum praemia uitae.
circumretit enim uis atque inuria quemque,
atque unde exortast, ad eum plerumque reuertit,
nec facilest placidam ac pacatam degere uitam
qui uiolat factis communia foedera pacis.
etsi fallit enim diuom genus humanumque,
perpetuo tamen id fore clam diffidere debet;
quippe ubi se multi per somnia saepe loquentes
aut morbo delirantes protraxe ferantur
et celata acta in medium et peccata dedisse.

Here we have in a nut-shell, in three hexameters that is, the basic idea of Shakespeare's masterful scene. They furnished him the medical, the purely scientific data. Whilst Lucretius speaks however of two different contingencies, namely, the talking in one's sleep and the delirium of a sick person, Shakespeare has combined the two. Lady Macbeth is truly ill; in fact, her death is impending. But her illness comes out in her sleep-walking, and her gruesome secret is betrayed by the words she pronounces while in that state.

Let us clinch further this important point, the more so because it has become fashionable of late, among a certain type of scholars not worried by historical considerations, to attribute to Renaissance authors the technique of a Zola. To be sure, Shakespeare as most of his contemporaries can safely be presumed to have been familiar with the phenomenon of somnambulism. He is known, from other plays, to have had some insight into the nature of mental aberrations. Yet Lady Macbeth is, to my knowledge, his only somnambulist, and his madmen — King Lear and Ophelia — let out no ghastly secret of any sort. The combination of mental disease, sleep-walking and the unburdening of a guilty conscience, all three found in the same passage of Lucretius' *De rerum natura*, is certainly not a matter of accident. If we find them combined in this manner, the reason can only be that the whole scene was suggested to the poet by that particular passage of the Latin work.

Macbeth, Act V, Sc. 5, 11. 23—28.

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

The Catullian parallel to Shakespeare's "brief candle" (*Carmina* V. 4) and the Senecan passage giving an even more absolute denial than Shakespeare's words to the fantastic idea of man's immortality, have both been pointed out by scholars and critics, who say, however, nothing, so far as I know, about the no less interesting comparison of man with an actor. Obvious as such a simile may seem from the pen of the man who was himself an actor, it yet deserves some attention, because it is found in another Renaissance literature and in the work of a contemporary whom Shakespeare did not know and who did not know Shakespeare. I refer to Cervantes.

Says Don Quijote:[1]) . . . en la comedia y trato deste mundo . . . unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia, pero . . . cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y quedan iguales en la sepultura. But Sancho objects: Brava comparación! aunque no tan nueva!

The metaphor of Don Quijote is supposed by some to have been derived from Luis de Granada, who flourished in the first part of the sixteenth century and whose *Guía de pecadores*, a work of edification, is full of comparisons belonging to this type.[2]) It is needless to say, this popular preacher did not invent them, and no one has as yet proposed that Shakespeare could have known this Spanish work. Rather is a common source to be supposed. This source was a classical author, well known and extremely popular in the Renaissance,

---

[1]) Segunda parte, capítulo XII. Edición de la *Bibliotheca romanica*, Strasburgo, s. d., t. II, p. 88.

[2]) H. Hatzfeld in *Germanisch-Romanische Monatsschrift* XIII (1925), p. 403f.; I have not been able to lay hands on a copy of the *Guía de pecadores* and cannot therefore check up Hatzfeld's theory.

to wit, Lucian.[1]) I quote from an English translation of the *Menippus*, since Shakespeare is known to have had access to this Greek author only through a translation:[2])

When I saw all this, the life of man came before me under the likeness of a great pageant, arranged and marshalled by Chance, who distributed infinitely varied costumes to the performers. She would take one and array him like a king, with tiara, bodyguard, and crown complete; another she dressed like a slave; one was adorned with beauty, another got up as a ridiculous hunchback; there must be all kinds in the show ... And when the procession is done, every one disrobes, gives up his character with his body, and appears, as he originally was, just like his neighbour ... Stripped of all that made them glorious, of wealth and birth and power, there they stood naked and downcast, reconstructing their worldly blessedness in their minds like a dream that is gone...

A superficial comparison of the passages quoted will suffice to convince the reader that the *Menippus* is the fountain head of the others and that the Spanish text, considerably more verbose, stands closer to the Greek original than does Shakespeare. His version is not only far more condensed; it is more personal, unlike Lucian and Cervantes focussing all attention on the individual life, presented as significant and hollow. Lucian's and Cervantes' are epic texts, Shakespeare's is the highest form of lyrics.

Having thus traced back this metaphor to one of the great of classical antiquity, we may be permitted, before leaving the subject, to quote a more modern poem, even more intensely personal, if that is possible, than Shakespeare's lines and containing furthermore the metaphor of the dying candle, hence unquestionably a derivative of Shakespeare and not of Cervantes. I refer to Heinrich Heine's touching little poem *Sie erlischt*:

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und Herrn und Damen gehn nach Haus.
Ob ihnen auch das Stück gefallen?
Ich glaub', ich hörte Beifall schallen.
Ein hochverehrtes Publikum
Beklatschte dankbar seinen Dichter.
Jetzt aber ist das Haus so stumm,
Und sind verschwunden Lust und Lichter.

---

[1]) Cf. for example R. Förster, *Lucian in der Renaissance* in Schnorrs *Archiv f. Litteraturgesch.* XIV (1886), p. 337—363.

[2]) E. Wolffhardt, *Shakespeare und das Griechentum*, Diss. Berlin 1919, p. 2f. None of the older English translations of Lucian being accessible

Doch horch! ein schollernd schnöder Klang
Ertönt unfern der öden Bühne; —
Vielleicht, daſs eine Saite sprang
An einer alten Violine.
Verdrieſslich rascheln im Parterr'
Etwelche Ratten hin und her,
Und alles riecht nach ranz'gem Öle.
Die letzte Lampe ächzt und zischt
Verzweiflungsvoll, und sie erlischt.
Das arme Licht war meine Seele.

Hamlet, Act 1, Sc. 3, ll. 58—69.

And these few precepts in thy memory
See thou character. *Give thy thoughts no tongue,*
Nor any unproportion'd thought his act.
Be thou familiar, but by no means vulgar.
The friends thou hast, and their adoption tried,
Grapple them to thy soul with hoops of steel;
But do not dull thy palm with entertainment
Of each new-hatch'd, unfledg'd comrade. Beware
Of entrance to a quarrel; *but being in,*
Bear't, that th'opposed may beware of thee.
Give every man thine ear, *but few thy voice:*
Take each man's censure, but reserve thy judgment.

Shakespeare critics, both old and new, have repeated, one is almost tempted to say *ad satietatem*, that the golden precepts very ill accord with the character and intellect imputed to Polonius in the rest of the play. The reproach would be justified if this gnomic portion of his speech could in any way be regarded as meant to be Polonius' own intellectual property as it were. This is however precisely what it is *not.* The figure, though for some unknown reason filling an office which would now be that of a prime minister, was meant to be the living portrait of the Renaissance diplomat, the "orator" as he was then called. In theory a humanist able to deliver extemporaneously a Latin oration or formal address in the Ciceronian style, the Renaissance orator was in practice often enough a dry pedant puffed up with conceit and ever ready to display a string of sonorous platitudes before gaping courtiers

to me, I utilise that H. W. Fowler and F. G. Fowler, Oxford, 1905, I, 162 and 164.

most of whom lacked this formal training and were hence prone enough to admire the "great man". That his rhetorical bombast should now and then contain some precious truth, culled from the treasure house of the ancients, need surprise no one. Yet even then it must be borne in mind that when at his best the Renaissance orator merely adorned himself with the plumage of others. Thus I believe that the passage under discussion must be considered essentially as a quotation, and an unknowledged quotation at that, in the style of the typical orator of Shakespeare's day. Whence does it come?

In his *Works and Days* Hesiod gives a similar set of golden precepts, followed by others which have little or no bearing on modern conditions, connected as they are with the ancient religion. The important part of this gnomic passage reads as follows:

705 *Εὖ δ' ὅπιν ἀθανάτων μακάρων πεφυλαγμένος εἶναι*
μηδὲ κασιγνήτῳ ἶσον ποιεῖσθαι ἑταῖρον·
εἰ δέ κε ποιήσῃς, μή μιν πρότερος κακὸν ἔρξῃς.
μηδὲ ψεύδεσθαι γλώσσης χάριν· εἰ δὲ σέ γ' ἄρχῃ
ἢ τι ἔπος εἰπὼν ἀποθύμιον ἠὲ καὶ ἔρξας,
δὶς τόσα τίνυσθαι μεμνημένος· εἰ δὲ σέ γ' αὖτις
ἠγῆτ' ἐς φιλότητα, δίκην δ' ἐθέλῃσι παρασχεῖν,
δέξασθαι· δειλός τοι ἀνὴρ φίλον ἄλλοτε ἄλλον
ποιεῖται, σὲ δὲ μή τι νόον κατελεγχέτω εἶδος.
Μηδέ πολύζεινον μηδ' ἄζεινον καλέεσθαι,
μηδὲ κακῶν ἕταρον μηδ' ἐσθλῶν νεικεστῆρα.
Μηδὲ ποτ' οὐλομένην πενίην θυμοφθόρον ἀνδρὶ
τέτλαθ' ὀνειδίζειν, μακάρων δόσιν αἰὲν ἐόντων.
γλώσσης τοι θησαυρὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστος
φειδωλῆς, πλείστη δέ χάρις κατὰ μέτρον ἰούσης.
εἰ δὲ κακὸν εἴποις, τάχα κ' αὐτὸς μεῖζον ἀκούσαις.

I have underlined in the two texts the lines which correspond pretty well to each other, enough, at all events, to make it appear extremely probable that the Greek suggested the English, with the understanding of course, that Shakespeare took only what he could use, i. e. what was still fitting the altered conditions of his own age and civilisation and that he added, in the subsequent passage, the precepts about dress, about which the ploughman of Ascra, naturally enough, knew nothing. In other words, Polonius, the "orator", quotes,

without acknowledgment, a gnomic portion of Hesiod's *Erga*, not *literally*, to be sure, but in the manner of Renaissance humanists, with a certain amount of freedom, a proof that he was not supposed to have memorised it.

Was Shakespeare familiar with Hesiod? The first English translation of the *Works and Days* was printed in 1618, that is, a few years after the poet's death. Yet it is impossible to conclude from this that non-humanists had no access to the work before that date. There existed Latin and Italian versions, and a tolerably trustworthy French translation, by Lambert d'Aneau, had appeared as early as 1571. Further, the modern critic is only too prone to forget that in a humanistic age such as the Elisabethan it was a relatively easy matter, even for a man who was not a scholar in the strict meaning of that word, to acquire a more or less cursory knowledge of the Greek classics. I also suspect that by the end of the sixteenth century a number of *Florilegia*, freely circulating then as now, had drawn on the greatest gnomic poet of ancient Greece. Lastly, there was no rigid barrier or boundary line separating the humanists proper from the world of the court and the city, to which Shakespeare belonged. With our scanty knowledge of the man Shakespeare and with our even scantier information about the literary undercurrents, important for the Elizabethan as for any other age, there is little likelihood for any one's coming to more definite conclusions as to the direct channels of his own learning such as it was. All one can hope to do, for the present, is to establish a sort of concordance of Shakespeare, of other Renaissance authors, both English and continental — and the classics. Whatever conclusions will then emerge as fairly tenable will eventually help to build up the ideal Shakespeare Library.

Minneapolis, Minn. Alexander Haggerty Krappe.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

Gibt es ein ae. *geþweor* oder *geþwéor* n. 'Quark'?

Über die Tatsächlichkeit des Wortes stimmen Bosworth-Toller, Hall und Sweet vollkommen überein. Unstimmigkeit herrscht nur darüber, ob es *geþweor* oder *geþwéor* zu lauten hat. 1882 bucht B.-T., S. 458a, *geþweor* n. 'Curd, what is coagulated, coagulum' auf Grund von Coll. Monast. Th. 28, 19 (= WW. 98[3]) und verweist auf *butergeþweor*. Diese Verweisung allein hätte genügen sollen, sowohl Hall wie Sweet zu belehren, dafs ein *geþweor* 'curd' oder 'curds' gar nicht bezeugt ist, sondern nur in der Zusammensetzung *butergeþweor* vorkommt und da sicher nicht die Bedeutung von Quark haben kann, da dies eben *butirum* glossiert. Die Zusammensetzung mufs 'Zu-Butter-Gequirltes' bedeuten, wie wir oben ausgeführt haben. Diese klar zu Tage liegende Tatsache ist aber augenscheinlich weder Hall noch Sweet zum Bewufstsein gekommen. Denn Hall registriert 1894 *geðweor* n. 'curd' und das 'verbessert' Sweet 1897 zu *geþwéor* n. 'curds', als ob es mit *þwéor, þweorh*, und nicht vielmehr mit *þweran* zusammenhinge! Und diesem offenbaren Versehen drücken Falk-Torp den Stempel der Richtigkeit auf, indem sie S. 196 unter ***þver þveran þvar*** 'herumdrehen, rühren, quirlen', asl. *tvarogŭ* lac coagulatum schlankweg mit dem angeblichen ags. *geþwéor* n. 'Quark' zusammenstellen! Um so gröfseres Lob verdient Hall, dafs er 1916 sich nicht hat verleiten lassen, diesem Sweetschen 'ghostword' Raum zu geben, vielmehr den 1894 begangenen Fehler verbessert, indem er *geðweor* n. 'curd' ausmerzt und auf S. 317a der zweiten Auflage seines Concise Dictionary wegen *geþweor* auf *butergeðweor* verweist. Diesem guten Beispiele hätte Toller im Supplemente folgen und den Eintrag *geþweor*

n. 'curd' als zu tilgend markieren sollen, für *-geþweor* einfach auf *buter-geþweor* verweisend, wo die Deutung 'butter-*curd*' als zu tilgend anzugeben war. Sweet hat da das richtigere 'butter'.

Mit gleichem Vorteile für die Leser des Supplements hätte Toller Halls gutem Beispiele auch bei

fiþerbyrste 'vierberstig' d. h. 'quadrifidus'

folgen sollen, das er zwar auf S. 222a nachträgt, nachdem ich in der Anglia 20, 29 das Fehlen dieses Wortes im Dictionary und bei Hall und Sweet nachgewiesen hatte. Aber statt die mir gebührende Dankesschuld durch Verweis auf meinen Artikel anzuerkennen, wie Hall tut, und dem Leser zum richtigen Verständnis der von mir angezogenen Belegstelle, Lcds. III 24, 18 = Leonhardi 132, 14, *genim þonne ænne sticcan 7 gewyrc hine feðorbyrste,* zu verhelfen, indem er mit Hall *feðorbyrste* nach meiner Anleitung 'split into four' geradezu erklärt, kommt er wieder auf Cockaynes verfehlte Verbindung von *-byrste* mit *byrst* 'bristle' zurück und mengt diese mit der richtigen Ableitung von *byrst* 'Bersten', indem er seinen Nachtrag so gestaltet: *fiþerbyrste* (?); 'adj. Having four bristles (? of a stick split into four at the end)'. Vor dieser Verquickung hätte ihn schon das Lesen des nächstfolgenden Satzes im Texte bewahren sollen: *writ onforan ðas halgan naman. Matheus. marcus. lucas. iohannes.* Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daſs *feðorbyrste* Ableitung von einem vorauszusetzenden **feðorbyrst* 'a four-split' ist und demnach 'four-splitted' bedeuten muſs. Auf jeden dieser 'four splits' soll der Name eines der vier Evangelisten geschrieben werden, um die magische Wirkung des Rührstockes zu erzielen. Übrigens ist in dem Satze *gewyrc hine feðorbyrste* ein Schreibversehen festzustellen: *feðorbyrste* steht für *feðorbyrste* = *feðorbyrstne* genau so wie im vorhergehenden Kapitel XXVIII (Lcds. III, 22, Z. 7 v. u. = Leonhardi 131[17]) *sæda* für *s̄æda* = *snæda* steht in dem Satze *ete . . ðreo sæda swa hates,* wie Cockayne gesehen hat. Die Prägnanz, deren der Rezeptschreiber sich in dem Abschnitte befleiſsigt, der dem mit *feðorbyrste* vorangeht und Anweisung zur Herstellung der Butter für die heilige Salbe gibt, ist Cockayne auch nicht entgangen. Das zeigen die schiefgedruckten Worte seiner Übersetzung an, mit denen er den Sinn des knappen

Ausdrucks dem Leser zu vermitteln sucht: 7 *ðus man sceal ða buteran gewyrcean to ðære haligan sealfe æt anes*[1]) *heowes*[2]) *cy. þ heo sy eall reod oððe hwit* 7 *unmœle mon ða butiran aðwere* gibt er so wieder: "and thus must one work the butter for the holy salve; *it must be taken* from a cow *all* of one colour, so that she may be all read or white and without spots; let one make the butter come." Diese Übersetzung könnte man sich schon gefallen lassen, täte sie nicht in ihrem letzten Teile der natürlichen Konstruktion Gewalt an, indem sie *unmœle* auf *heo* bezieht und von *mon* wegreifst, zu dem es ganz offenbar gehört. Dagegen mufs um so entschiedener Einspruch erhoben werden, als Bosworth-Toller unter *unmǽle*, S. 1120b, diese gewaltsame Losreifsung gutheifst, um einen Beleg für *unmǽle* 'spotless (in a physical sense)' zu gewinnen. *Unmœle mon* gehören klärlich zusammen und wir werden dem Sinne der Stelle nur gerecht, wenn wir so übersetzen: „und in der Weise soll man die Butter herstellen zur heiligen Salbe von einer einfarbigen Kuh, dafs (man darauf achtet), sie sei ganz rot oder weifs und eine Person unbefleckter Jungfräulichkeit rühre die Milch zu Butter." Es ist höchlichst zu bedauern, dafs Toller im Supplement dieses Versehen des Dictionary unter *unmǽle* nicht berichtigt hat. Diese Berichtigung ist auch für den Nachtrag unter *ápweran* S. 56a des Supplements erforderlich. Der Beleg sollte lauten: *Unmœle mon ða buteran aðwere.* Dieselbe wichtige Rolle, die hier der *unmǽle mon* bei Herstellung der heiligen Salbe spielt, ist ihm auch zur Herstellung des heiligen Trankes im 11. Kapitel (Lcds. III 10, 31 = Leonhardi 126[9]) zugewiesen, wo er das Wasser dazu holen mufs. Es ist erstaunlich, dafs dies Cockayne oder Toller entgehen konnte. Auch der prägnante Gebrauch von

butere 'Milch zum Buttern',

der in dem Satze *man sceal ða buteran gewyrcean . . . . . æt anes heowes cy* zu Tage tritt, scheint von Cokayne eher gefühlt als verwirklicht worden zu sein. In Tollers Supplement aber findet sich nicht die geringste Spur der Anerkennung solchen Gebrauches. Und doch tritt er noch viel schärfer in folgendem

---

[1]) *s* nachgetragen laut Leonhardi.

[2]) *s* von Cockayne ergänzt.

Satze des Læceboces I, Kapitel 45[1]) hervor: *Wiþ fleogendum atre 7 ælcum æternum swile on frigedæge aþwer* ***buteran þe sie gemolcen*** *of anes bleos nytne oððe hinde 7 ne sie wiþ wætre gemenged.* Cockayne übersetzt da ganz wörtlich 'churn **butter** which has been milked'. Die Einfügung von *from milk* nach *butter* würde die Aufmerksamkeit auf die Knappheit des ae. Ausdrucks hingelenkt und die Kenntnisnahme im Bosworth-Toller herbeigeführt haben, die ich hiermit befürworte.

Ae. ***bréþel, bríeþel*** **= ne. +** ***brethel*** **'worthless'.**

Nach dem NED geht das seit c. 1440 bis c. 1547 belegte, jetzt veraltete *brethel* 'a worthless fellow, good for nothing, wretch' auf ein nicht belegtes ae. *bríeþel* zurück. Aber das Wort ist tatsächlich vorhanden, wenn auch die Wörterbücher es bislang nicht der Mühe für wert gehalten haben, von ihm Kenntnis zu nehmen. Es ist bezeugt im letzten Abschnitte eines Zauberspruches zur Wiedererlangung von gestohlenem Vieh (Leechd. I 384), den Cockayne aus MS C. C. C. 41, p. 226 (margin) abgedruckt hat. Ich setze den ganzen Abschnitt her: *eall* (nämlich der Dieb) *weornige swa syer wudu weornie, swa* ***breðel*** *þeo swa þystel, se ðe þis feoh oðfergean þence. oððe ðis orf oðehtian ðence. amen.* Cockayne hat diesen Teil des Spruches nicht recht verstanden, wie aus seiner Übersetzung hervorgeht: *'Be quite wary as wood is wase of fire,*[2]) *as thigh of bramble or of thistle, he who may be thinking to mislead these beeves or to mispossess this cattle. Amen.'* Es mufs natürlich heifsen: *May he all wither as sese wood withers, may he become as 'brethel' as a thistle, he who intends to carry away this cattle or to steal this cattle.* Die Wörterbücher zitieren aus diesem Spruche *oþferian* und *oþéhtian*, aber nicht *bréþel*; und

síere, Nebenform zu *séar* 'sear'

belegt B.-T. nur aus den Charters, obwohl Toller im Supplement unter *weornian* die Stelle aus dem Zauberspruch als Nachtrag bringt, dabei das *syer* der Hs. zu *syre* korrigierend, aber das ebenso fehlerhafte *weornie* nach *wudu* stehen lassend. Wenn die Hs. wirklich da *weornie* hat, wie Cockayne druckt,

[1]) Lcds. II 112, 24—26 = Leonhardi 35[1—3].
[2]) Er liest *fyer, fyr* für *syer*.

so dürfte das vom Abschreiber herrühren, der so schrieb unter dem Einfluſs des vorhergehenden Optativs. Vom Zusammenhange wird entschieden der Indikativ *weorneþ* verlangt. Die Belegstelle aus den Charters für *síere* gibt B.-T. aus Cod. Dipl. (Kemble) V. 70, 32: *Hit stent on ðam síeran bôchagan; andlang ðes síeran bóchagan.* Abgesehen von den durch die Hs. nicht gewährleisteten Akzenten leidet das Zitat an Ungenauigkeiten, für die Kembles Druck verantwortlich ist. Diese vermeidet das NED unter *Sese sear*, indem es nach Birch Cart. Sax. I 515 zitiert: *Hit stent on þam sieran boc hagen*, aber die MS-Akzente über *i* von *hit* und über *o* von *boc* wegläſst; weggelassen ist auch *þæt* vor *hit*. Das hätte entschieden durch Punktierung angezeigt werden sollen. Auch wäre es wohl angebracht gewesen, den folgenden Satz *And lang ðes sieran hagen on rindgesella þeores* (!) *ofer done* (!) *mere* in das Zitat einzubeziehen, wäre es auch nur wegen des Kembleschen *bôchagen* und um ein weiteres Beispiel von *síere* anzugeben. Das Zitat wird vom NED 824 datiert, aber es dürfte der Mühe wert sein, darauf hinzuwsisen, daſs B. '(924 for) 824' als Datierung dieser Schenkungsurkunde des wests. Königs Ecgberht von Land am Flusse Moon (Hampshire) an seinen Präfekten Wulfheard gibt. Warum das NED die genügend bezeugte Tatsache einer Form ae. *síere* (:**-sauzjo-*) neben *séar* (:*-sauzo-*) mit einer gewissen Unentschiedenheit hinstellt, obwohl es den Beleg aus der Schenkungsurkunde an erster Stelle für *sear* bringt, kann ich mir nur daraus erklären, daſs Bradley 1914 die oben angezeigte Stelle aus dem Zauberspruche ebensowenig in der Erinnerung hatte als 1916 Hall, der S. 263a seines *Concise Dictionary* nur auf Birch Cart. Sax. 1. 515 für seinen Eintrag *síere* 'sear, dry, withered' verweist.

Ae. *oþéhtian* = *oþǽhtian.*

Was *oðehtian* am Ende des Zauberspruches anlangt, so habe ich schon oben bemerkt, daſs die Wörterbücher es auf Grund desselben buchen, und zwar setzen sie *oþéhtian* 'to drive away' an mit alleiniger Ausnahme von Sweet, der *oþehtian* annimmt, weil er sich über die Länge des Vokals in *éht(i)an* (von *óht*) nicht klar ist trotz des von ihm selbst verzeichneten *oehten* 'persequi'. Mich dünkt, Cockayne hatte den richtigen Gedanken, wenn er *oðchtian* durch 'mispossess'

wiedergab; *éhtan* hat immer nur die Bedeutung von 'verfolgen' und ich sehe nicht, wie ein Wort von solcher Bedeutung, wenn mit *oþ-* zusammengesetzt, die von 'drive away' annehmen kann, die B.-T., Toller, Sweet, Hall ihm beilegen. Durch *oðfergean* ist das 'drive away' bereits genügend ausgedrückt; wir erwarten darnach einen Ausdruck, der dieses Wegtreiben des Viehs als Diebstahl kennzeichnet. Das geschieht, wenn wir annehmen, dafs *oðéhtian* späte Schreibung für *oþǽhtian* 'enteignen' ist.

Ae. *oþhýdan* 'to hide away'

belegen B.-T. und Hall[2] nur aus Alfreds Orosius (ed. Sweet 94[11]). Ich denke, es ist auch in unserm Zauberspruche bezeugt in dem Teile, der mit *Garmund* beginnt: *Garmund godes ðegen find þæt feoh . 7 fere þæt feoh and hafa þæt feoh . 7 heald þæt feoh and fere ham þæt feoh . [do[1])] þæt he* (nämlich der Dieb) *næfre næbbe landes þæt he nit oðlæde ne foldan þ [he[1]] hit oðferie ne husa þæt he hit oð hid[2]) healde* [.[1])] *gyf [he[1])] hyt swa gedo . ne gedige hit him næfre* [.[1])] *binnan þrym nihtum . cunne ic his mihta .[3]) his mægen . and his mihta . and his mundcræftas.*

Im ersten Teile des Spruches erfordert die Zusammensetzung

Eadelene 'beata Helena'

unsere Aufmerksamkeit: *Ic geðohte sc* (so!) *Eadelenan . and ic geðohte crist on rode ahangen* [.[1])] *swa ic þence ðis feoh to findanne . næs to oþ feorr ganne . 7 to witanne . næs to oðwyrceanne 7 to lufianne . næs to oðlædanne.* Auf Grund dieses Teiles bucht Toller im Supplemente S. 687a das Hall[2] fehlende

oþfeorrian = *ætfeorrian* 'entfernen'.

Ob das ebenda vorkommende *oþwyrcean*, das von Hall[1. 2], Sweet, B.-T.mit der Betonung 'to harm', 'to injure' (so Sweet) verzeichnet wird, wirklich diese Bedeutung hat, wird von allen dreien als fraglich hingestellt. Zur Bekräftigung dieser Erklärung führt Toller im Supplemente ahd. *ant-int-wurchen*

---

[1]) Von mir eingefügt.

[2]) Die Hs. hat *hit* nach Cockayne und er empfiehlt dessen Streichung. Ich glaube, der Abschreiber setzte *hid* für *hid(d)* unter dem Einflusse des vorhergehenden *hid*.

[3]) Kann kaum richtig sein, da *mihta* im folgenden mit *mægen* zusammen auftritt; vielleicht stand *rihta* in der Vorlage, für das der Abschreiber *mihta* setzte im Gedanken ans Folgende.

'demolari' (wieder mit einem Fragezeichen) an. Da *oðlædanne* im folgenden, *oþfeorrganne* im Vorhergehenden als das angegeben wird, was durch den Zauber vermieden werden soll, so liegt nahe, auch in *oðwyrceanne* ein Wort zu vermuten, das Entfernung ausdrückt; *oðwyrceanne* dürfte daher für *oðwryceanne* = *oðwreceanne* stehen und wir gewinnen damit ein

oþwrycean, oþwrecan 'to drive away',

das sich gut zu *witan* 'to keep guard over, to take care of' stellt, dem es gegenübersteht. Warum der Zaubersprüchler sich auf die heilige Helena und Christus am Kreuze beruft, um seine Zuversicht auf Wiedererlangung des gestohlenen Viehs auszudrücken, wird verständlich aus der Wiederfindung des hl. Kreuzes durch die Genannte. Er will also sagen: So wie die hl. Helena das Kreuz Christi wiederfand, so werde auch ich das gestohlene Vieh wiederfinden. Im Anfange des Spruches scheint ein Imperativ *Beo* ausgefallen vor *ne forstolen ne forholen nanuht þæs ðe ic âge þe ma*[1]) *ðe mihte herod usne drih[t]en.* Der Zaubersprüchler scheint auf den Versuch des Herodes anzuspielen, sich der durch Christus ihm drohenden Gefahr durch den Bethlehemitischen Kindermord zu entledigen. Nach *drih[t]en* mufs ein Infinitiv ausgefallen sein. Der Zusammenhang verlangt so etwas wie *forstelan.*

Ae. *bóchaga* 'Buchenhag'.

Obwohl das Dictionary schon 1898 unter *séar* und *síere* einen Beleg für *bóchaga* an die Hand gegeben hatte, wird das Wort doch erst 1908 im Supplemente S. 99b verzeichnet, und zwar wieder nach dem ungenauen Drucke von Kemble so: *On ðone bóchagan ... on ðam sieran bóchagan* C. D. V. 70, 26, 32. Aber es heifst nach Birch Cart. Sax. I 515[18] *ðanon on þone boc hagan wið ðere boc stigele* und Zeile 21—24 *þanan east up súæ ðet ealdan fæstan scaðe and lang ðes fæstenes on readan cumb. ub an weardne. þæt hít stent on þam sieran boc hagan. And lang ðes sieran hagan on rindgesella þeores ofer done mese.* Von den Abweichungen des Kembleschen Druckes von der Hs. erwähnt Birch in den ersten Anmerkungen nur *up* für *ub* in *ub an weardne* und *þweores* für *þeores.* Aber mich dünkt, sie sollten genügen, einen gewissenhaften Lexiko-

[1]) So Cockayne für *na* der Hs.

graphen davon abzuhalten, die Stelle nach Kemble zu zitieren. Der Leser hat Anspruch darauf, genau darüber unterrichtet zu werden, was wirklich in der Hs. steht. Dahin rechne ich auch die Worttrennungen wie *boc hagan* und *bog stigele*, auf die Toller gar keine Rücksicht nimmt, sooft sie auch in den Urkunden bezeugt sind und Birch mit Recht besonders auf sie hingewiesen hat.

Ae. *bócstigel* f. 'beechwood stile'

bucht Hall S. 47a nach Kemble, obwohl er Birch I 515 für *síere* 'sear' zitiert. Toller verzeichnet das Wort ohne Bedeutungsangabe S. 100a des Supplements, auf *stigel* verweisend. Im Dictionary S. 920a wird *bógstigel* unter *stigel* wieder nach dem ungenauen Drucke von Kemble belegt, aber eine Deutung wird nicht gegeben. Ob Halls '*beechwood stile*' richtig ist, möchte ich bezweifeln. Nach

ae. *stigelác* 'Eiche am Zauntritt'

zu urteilen, das Hall nicht bucht (trotz Middendorf S. 126) und Toller im Supplemente S. 712a nur unter *stigel* erwähnt und wieder nach Kemble zitiert, und wieder ohne Angabe der Bedeutung, dürfte es eher 'Buche am Zauntritt' bedeuten. Das Dokument, in dem *stigelác* vorkommt, ist 963 datiert, und das hätte wohl von Toller erwähnt werden können.

Keines der Wörterbücher verzeichnet das ae. Lehnwort aus lat. *punctum*

punct m. 'Zeitpunkt',

das seit 1845 in den Reliquiae Antiquae von Wright und Halliwell I 90 zu Gebote stand. Aus MS Cotton Titus, Dxxxvii. fol. 25^{v} veröffentlichte Wright da einen 'Anglo-Saxon measure of time' betitelten Abschnitt, dessen letzter Teil so lautet: *On anre éfen neahtlicre tide beoð feower punctas, tén minuta, fiftene partes feowertig momenta be sumra manna tale.* Von diesem hier bezeugten lat.-ae. *punct* nimmt auch das NED unter *Punct* keine Kenntnis. Nach den daselbst gegebenen Belegen, deren erster 1398 datiert ist, müfste die Entlehnung aus dem Lateinischen erst im Mittelenglischen stattgefunden haben. Dafs schon das Altenglische das Wort besafs, lehrt obiges Zitat. Dasselbe Zitat ist auch Gewähr für

efenneahtlic 'equinoctial',

das auch in keinem der Wörterbücher verzeichnet ist. Für die Wortgeschichte von ae. *minute, moment* und *part* wäre wohl auch etwas aus ihm zu gewinnen. Für *part* zitiert das NED in Klammern den c. 1050 angesetzten Beleg aus Byrhtferths Handboc, Anglia VIII, 317 *Rabanus cwyð þæt se dæg hæfð partes, þæt synt dælas.* Ungefähr derselben Zeit gehört an, was Wright a. a. O. veröffentlicht hat. Es dürfte sich verlohnen, auch das übrige herzusetzen: *ðis is full ger, twelf monþas fulle 7 endlufan dagas 7 six tída, þ is ðonne ðreo hund daga 7 fif 7 sixtig daga 7 feorðan*[1]) *dæl dæges þ syndon six tida, þæs bið twa 7 fifti wucena 7 eahta þusend tida 7 seovan hund 7 sixti, hund eahtatig ðusenda hwila 7 six hund ða man hateþ minuta 7 seovon ðusenda 7 six hund, ponne bið ðæs eac þara beorhtan*[2]) *hwila*[2]) *ðreo hund ðusenda 7 fifti ðusenda fif hund 7 twentig, ðonne bið þæs fif 7 þrittig þusenda pricla*[3]) *7 feowertig.*

[1]) So für *feorða.*
[2]) So für *beorhtmhwila.*
[3]) Der Druck hat *prida.*

Bristol, Conn., März 1925. Otto B. Schlutter.

Bemerkung:

Die Druckerei hat auf die Übersendung der zweiten Korrektur obigen Beitrags volle 8 Wochen vergebens gewartet. Um die Ausgabe des Heftes nicht zu weit hinauszuschieben, war ich genötigt den Beitrag in erster Korrektur hinausgehen zu lassen. E. E.

LONDON SLANG.

In der Vorrede und den Anmerkungen zu dem köstlichen Schauspiele *Captain Brassbounds Conversion* spricht Bernard Shaw gelegentlich der Erwähnung des waschechten Slumproduktes *Drinkwater* von der Entwicklung des Londoner Slang.

Als Shaw nach London kam, war der Dickenssche Slang schon tot und begraben. Der Slang, den Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre er (und zufällig auch ich selbst) hörte, mit seinem *woin, woif, soid* für *wine, wife, side*, seinem *häos* für *house*, wäre einem Sam Weller kaum verständlich gewesen. Und auch er ist geschwunden und hat einem Slang Platz gemacht, wie ihn eben jener Drinkwater spricht. Aus dem älteren *woin* und *woif* ist jetzt *wawn, wawf* i. e. *won, wof* geworden, aus *häos*: *hahs* i. e. *hās* aus *gäo*: *gow* i. e. *gau*, aus *säi*: *sai*, aus *shäim*: *shime* i. e. *shaim* etc. Wollten wir mit dem Slang der 80er Jahre zu den heutigen hooligans and costermongers reden, sie würden uns schwerlich verstehen.

Dafs die Entwicklung keine sprunghafte, sondern eine gesetzmäfsige gewesen ist, läfst sich erkennen. Wichtiger ist, dafs das Englisch der Gebildeten des Einflusses dieses Slang sich nur schwer erwehren kann. Ist dies jemals anders gewesen? Ich glaube kaum. Ich glaube im Gegenteil, dafs eine Sprache, deren mündlicher Ausdruck um Jahrhunderte dem schriftlichen vorausgeeilt ist und damit sich völlig von ihm losgelöst hat, jenen unterirdischen Einflüssen nicht nur heute, sondern seit Jahrhunderten widerstandslos ausgeliefert gewesen ist. Ich meine, man kann es so ausdrücken: die Entwicklung der Aussprache der oberen Schichten ist dieselbe wie die der unteren, nur dafs die letztere der ersteren um etwa ein Menschenalter vorauseilt.

Nach dieser Sachlage hätten wir also die erfreuliche oder — wenn man will — unerfreuliche Aussicht, die Sprache Drinkwaters in einigen Jahrzehnten als Standardaussprache der oberen Schichten anerkannt zu sehen. Bezeichnend und in diese Zukunft weisend sind die Worte Shaws: "As far as my social experience goes (and I have kept very mixed company) there is no class in English society in which a good deal of Drinkwater pronunciation does not pass unchallenged save by the expert phonetician.

Überlingen am See. Eugen Einenkel.

DAS „SIR THOMAS MOORE"-MANUSKRIPT UND DIE ENGLISCHE „COMMEDIA DELL' ARTE".

Die angebliche Handschrift Shakespeares im „Sir Thomas Moore"-Manuskript.

Das Manuskript des Dramas „Sir Thomas Moore" soll in diesem Aufsatz analysiert werden, um ganz bestimmte Aufschlüsse über das Problem der englischen „Commedia dell' arte" zu geben. Bekanntlich hat es vor einigen Jahren eine andere, eine geradezu sensationelle Rolle gespielt, als eine Reihe englischer Gelehrter die kühne These des Paläographen Sir Edward Maunde Thompson mit verschiedenartigen Beweisführungen glaubten stützen zu können, dafs drei Seiten des Manuskripts in der Handschrift der sechs allgemein als echt anerkannten Unterschriften William Shakespeares geschrieben seien, mithin ein Holograph des Dichters darstellten.

Gegen den wissenschaftlichen Ernst dieser mühsam erarbeiteten Entdeckung war nichts einzuwenden. Peinlich war es nur, dafs daraus eine Sensation wurde, die die weitesten Kreise zog. Und trotzdem eine Reihe von Gelehrten mit gewichtigen Gründen der Entdeckung entgegentrat, konnte es geschehen, dafs in einem populären Verlag das Drama „Sir Thomas Moore" als ein Werk von Anthony Munday unter Mitwirkung „von Thomas Dekker und William Shakespeare" herausgebracht wurde.

Es mag zugegeben werden, dafs die Sprache derjenigen, die sich gegen die englische Entdeckung aussprachen, nicht durchdringend genug war. Hier ist nun inzwischen ein übriges geschehen, indem der Kern der Entdeckunng, die Identifizierbarkeit der drei Seiten mit den Unterschriften, von zwei Forschern unter eine schärfere Lupe genommen worden ist, als Sir Edward M. Thompson sie leider angewandt zu haben scheint. Sir G. G. Greenwoods Buch „Shakespeare's Signatures and Sir Thomas Moore" ist bis zur Stunde nicht in meine Hand gelangt. Genügendes Gewicht hat für mich das, was Samuel A. Tannen-

baum in einem Aufsatz „Shakespeare's Unquestioned Autographs and the Addition to Sir Thomas Moore“ in den „Studies in Philology“, Chapel Hill, Vol. XXII (1925), pp. 133—160 in die Wagschale legt. Samuel A. Tannenbaum ist dem als Autorität geltenden Sir E. M. Thompson an Akribie mindestens um einige Nasenlängen vorausgekommen. Er kann ihm nicht nur einige recht bedenkliche Irrtümer nachweisen, sondern führt seine Deduktion mit einer Sicherheit und Bestimmtheit durch, wie man sie gegenüber dem sonst so verbreiteten Schwanken zwischen toleranter Nonchalance und aggressiver Gereiztheit gerade auf einem so schwer zu kontrollierenden Boden wie der Paläographie sehr gut gebrauchen kann.

Leider kann man noch nicht sagen, ob die Tat Samuel A. Tannenbaums ausreichen wird, die Situation zu klären. Eine Gegenerklärung der Vertreter der Identitätstheorie ist meines Wissens nicht erfolgt. Vielleicht aus Achtung vor den in die Angelegenheit Verwickelten ist für eine Rückgängigmachung der folgenschweren Publikationen, die sogar dazu dienen sollten, alle abweichenden Theorien zu Fall zu bringen, nicht gesorgt worden. Auf der andern Seite meldet sich bereits die Stimme der Bequemlichkeit, die auf dem geheiligten Sessel der Tradition ihre Ruhe haben will. Prof. Felix Emanuel Schelling hat 1927 in Philadelphia ein Buch mit einem Titel herausgegeben, dessen Spitze sich leicht gegen den etwas grofszügigen Gelehrten selbst wenden liefse: Shakespeare and „Demi-Science“. Das Buch setzt sich aus zwölf „slightly ordered“ Aufsätzen zusammen, die Prof. Schelling früher hier und da hat erscheinen lassen. Aufsatz IV „The Shakespeare Canon“ ist “expanded from a Review in ‘The New York Evening Post’”, III, 5, 1922. Auf einer solchen Erweiterung beruht offensichtlich das, was man auf S. 58 des Buches zu lesen bekommt: “And in one conspicuous example at least the canon has extended Shakespeare's range of authorship by the suggestion, not idly to be set aside despite the criticism of Schücking or Tannenbaum, that in one of the scenes of the manuscript play, Sir Thomas Moore, we have a piece of Shakespeare's authorship written by his own hand.” Ich möchte nicht gerade behaupten, dafs es „idleness“ ist, was Prof. Schelling verleitet, seinen 1922 hingeschriebenen Satz durch dle offenbare Interpolation „not idly to be set aside

despite the criticism of Schücking or Tannenbaum" aufrechtzuerhalten. Sicher verdient aber weder die noch immer nicht ganz veraltete Untersuchung Schückings — es wäre sogar sehr angezeigt, wenn Schücking seine ehemalige chronologische Ansetzung des „Sir Thomas Moore" um das bifschen revidierte, durch das sie gegen die mehr oder weniger verfehlten anderer ausspielbar wäre, — noch die schwer zu überbietende Gründlichkeit der Arbeit Tannenbaums nicht eine solche, in meinen Augen höchst leichtfertige Ablehnung. Immerhin ist hieraus zu ersehen, welche Wachsamkeit Samuel A. Tannenbaum, den ich mit seinem klaren Blick geradezu als etwas wie einen Schutzengel der Shakespeare-Wissenschaft anzusehen mich gewöhne, wird aufbieten müssen, damit nicht von neuem das Unkraut unbewiesener Behauptungen die Wahrheiten überwuchert, die Schule der Bequemen, Neukonservativen sich ausbreitet und die Shakespeare-Wissenschaft um eine neue verfängliche These bereichert bleibt.

Verfänglich mufs ja für den, der sich mit der Angelegenheit bis in die entlegenen Winkel nicht befassen kann, noch jetzt das werden, was seinerzeit diese Reihe englischer Gelehrter im besten Glauben und auf Grund wahrlich nicht zu unterschätzender Untersuchungen für ihre These ins Feld geführt hat. Und doch, so sehr ich selbst im Anfang geneigt war, besonders auf die Versicherung von Sir E. M. Thompson hin, es liefse sich der dem Manuskript und den Unterschriften gemeinsame Sporn am „a" nirgends sonst finden („Shakespeare's Hand", Cambridge 1923, Fufsnote zu Seite 72) — wogegen Tannenbaum Belege anführt —, an Identifikationsmöglichkeiten zu glauben, so lag doch für mich schon in den beiden Objekten, die als Grundlage für die Identifikation dienen sollten, Anlafs zur Skepsis genug. Schon hinter der Verschiedenheit der Unterschriften, die gewohnheitsmäfsig als eine Einheit aufgefafst werden, steckt für mich ein Problem, das in mir aber noch nicht zur Erörterung reif ist. Ganz offensichtlich war mir dagegen von vornherein, dafs auf der Seite des Manuskripts ganz entscheidend ist

Das Problem der drei Seiten.

An dessen Existenz ist überhaupt nicht gedacht worden. Man hat es nicht als dringendstes Bedürfnis empfunden, als

man in den drei Seiten des „Sir Thomas Moore"-Manuskripts die Handschrift Shakespeares wiederzuerkennen glaubte und obendrein meinte, dafs Shakespeare diese drei Seiten dichtend geschrieben habe, sich erst einmal zu fragen, wie es denn überhaupt möglich sei, dafs ein Dichter, wenn er nun schon, wie es die „collaboration"-Theorie will, abwechselnd mit andern Dichtern an einem Drama schreibt, drei Seiten schreibt und, nachdem er die dritte Seite voll hat, zu dichten aufhört. Nicht einmal folgende Möglichkeit einer Erklärung gegenüber einer so grotesken Erscheinung ist in Erwägung gezogen worden: dafs der Dichter beim Wenden des Blattes, das in dem jetzigen Zustand Fol. 9 bildet, aus Versehen das nächste Blatt mitumgewendet hätte, so zwei Seiten freigeblieben wären, von denen wir dann die eine freie Seite, Fol. 9b, wirklich hätten, wir nun aber nur die zwei Blatt überkommen hätten und es deshalb so aussähe, als hätte ein Dichter drei Seiten von oben bis unten vollgeschrieben und dann mit Dichten aufgehört — — — nein! man hat sich tatsächlich mit dieser ohne jede Erklärung abgefunden.

Ich wurde mit dem Sachverhalt zunächst durch das von Pollard und Wilson herausgegebene Buch „Shakespeare's Hand in the play of Sir Thomas Moore", Cambridge 1923 bekannt. Dieses Buch richtet sein Augenmerk vor allem auf die drei Seiten und gab mir deshalb keinen Aufschlufs, in welchem Rahmen diese literarische Merkwürdigkeit aufgetreten ist. Ich erkannte sogleich, dafs hier wieder eine der vielen Erscheinungen vorliegt, die als Rätsel dem Erforscher des Dramas der Shakespeare-Zeit gegenüberstehen müssen, weil er deren gemeinsame Grundlage nicht kennt. Ich ging also der Sache nach, und nicht nur, dafs das Ergebnis meine Erwartungen erfüllt hat: ich bin auf diese Weise zu einem Beweismaterial gelangt, mit dem ich hoffe, eine Theorie, die durch ihre Natur auf starken Widerstand von gewissen Seiten stofsen mufs, eindringlicher zum Vortrag bringen zu können, als es mir vielleicht mit anderen, an sich nicht weniger belangreichen Beweisen möglich gewesen wäre.

Bevor ich aber meine Theorie, dafs es in England zu Shakespeares Zeit eine Parallelerscheinung der commedia dell' arte in einem bisher nicht gekannten Umfange gegeben hat an der Struktur der „Sir Thomas Moore"-Handschrift de-

monstriere, möchte ich, wenn auch nur skizzenhaft, einige Fingerzeige geben, wie man überhaupt zum Verständnis einer derartigen Erscheinung kommen kann.

Theaterwissenschaft und Theaterpraxis.

Zur Anbahnung eines solchen Verständnisses hat sich allerdings schon einiges in der Literaturwissenschaft vollzogen. Die schlimmste Etappe, wo eine Dichtung nach ihrem Gehalt an Allegorien und gelehrten Anspielungen gewertet wurde, liegt so weit hinter uns, dafs sie uns wie ein Märchen erscheint. Die Erkenntnis, dafs ein Drama nicht allein aus schöner Sprache besteht, ist auch allmählich durchgedrungen. Man ist sogar damit beschäftigt, das Drama aus der Praxis der Bühne zu verstehen. Aber die wirkliche Kenntnis von dieser Praxis ist nun einmal vom theaterwissenschaftlichen Seminar aus nicht zu erwerben, und so bleibt denn auch die Wissenschaft vom Drama der Shakespeare-Zeit noch immer in einem Stadium stecken, das von wirklich lebendiger Durchdringung weit entfernt ist.

Joseph Quincy Adams' „A Life of William Shakespeare" ist sicher ein Werk, das von dem begrüfsenswerten Wunsche ausgeht, Shakespeare auch von der theaterwissenschaftlichen Seite zu erfassen. An einem an sich nebensächlichen Zug erweist sich aber, dafs der treffliche Autor sich doch nicht in die Bedingungen der Theaterpraxis völlig hineinzudenken vermag. Er ist der Meinung, dafs "except in special and unusual cases no other complete copy of the play would be made ... There was, indeed, no occasion for a copy" (p. 508). Es ist aber doch in seiner Auffassung "the prompt-copy", von der er p. 507 sagt: "In the course of the rehearsals that follow, the book-holder inserted stage-directions to serve as a guide to him in engineering the play from behind the scenes" etc.! In Adams' Vorstellung vermischen sich also die beiden ganz getrennten Funktionen des Souffleurs und des Inspizienten! Es ist jedoch technisch einfach nicht möglich, dafs, selbst bei der kleinsten Schmiere, jemand, der mit dem Soufflierbuch hinter den Kulissen ist, das noch nebenbei inspizierenderweise ausführt, was Adams aus dem — nicht Soufflier-, sondern eben Inspizierbuch von Massingers „Believe as Ye list" anführt.

Etwas Ähnliches gilt von den „dramatic plots“, die W. W. Greg als Appendix II den von ihm herausgegebenen „Henslowe Papers“ (London 1907) beifügt. In den „Henslowe Papers“ betrachtet W. W. Greg diese „plots“ als Hilfsmittel für den „prompter“ oder den „call-boy“. In einem Aufsatz „Elizabethan Theatrical Plots“ in der „Review of English Studies“, July 1925 (Vol. I 3) zeigt seine Auffassung eine neue Nuance. Auf p. 258 sagt W. W. Greg: “Although we are without external information on the point we may suppose that these were prepared for the guidance of actors and others in the playhouse, to remind them when and in what characters they were to appear, what properties were required, and what noises were to be made behind the scenes.”

Trotzdem W. W. Greg in der zweiten Fassung recht viel Spielraum gelassen hat — “for the guidance of actors and others in the playhouse”; wo denn nun eigentlich im Theater? mufs man fragen — ist in dieser vagen Definition doch noch nicht das untergebracht, was z. B. „The platt of the second parte of the Seven Deadly sinns“ in der dritten Szene angibt (W. W. Greg, „Henslowe Papers“, p. 130, l. 19—25): “After Gordbeduk hath Consulted with his Lords he brings his 2 sonns to to severall seates They enving on on other ferrex offers to take Porex his Corowne he draws his weopen The King Queen and Lords step between them They Thrust Them away and menasing ech other exit The Queene and Lords Depart Hevilie.” Der Theaterfremde wird vielleicht denken, dafs man derartige Vorgänge von aufserhalb der Bühne aus dirigieren könne. — Es müfste geradezu eine Überschmiere sein, wo der Regisseur oder der Inspizient während der Aufführung all dies von der Seite auf die Bühne herausriefe. Oder aber sollte ein Regisseur bei der Probe solche trivialen Direktiven als Stütze gebrauchen können?

Wer scharf hinsieht, mufs gewahr werden, dafs es Anweisungen für den agierenden Schauspieler sind. Aber warum, wenn doch aus dem Text der Rolle alle diese Aktionen sich von selbst ergeben? Warum sind diese Bemerkungen nicht in die Rolle eingetragen? — — Weil es für diese Stücke keine Rollen gab. Darüber später!

Dafs gewisse dieser Plots eine entschiedene Bedeutung für den Inspizienten haben, ist schon klar zu ersehen aus der

übersichtlichen Absonderung der Geräusche hinter der Szene (Trompeten, Alarum usw.) und der Requisiten in einigen. Solche Plots führen dafür sachgemäfs eine eigene Rubrik. Dagegen ist es in der Theaterpraxis unmöglich, dafs sich der Inspizient alle Abgänge aus dem Regiebuch auszieht. Für ihn kommen sie nur als Stichworte in Frage. Auf das Abgehen eines Darstellers von der Bühne hat bei einer richtigen Aufführung niemand anders Einflufs als der Darsteller selbst.

Für wen stehen also die Abgänge in den Plots? Und andererseits: wo sind die Stichworte? — Wie schon angedeutet: es konnte bei diesen Stücken eben keine Stichworte geben, die man vorher einzeichnete.

— — Es gehören eben doch schon recht zuverlässige Theaterkenntnisse dazu, um eine so schwierige Materie wie die Frage nach der Bedeutung dieser „Dramatic Plots" erfolgreich behandeln zu können. W. W. Greg scheitert mit seinen Theaterkenntnissen schon bei einfacheren Problemen. Dafür möchte ich ein Beispiel anführen, das uns im Zusammenhang dieses Aufsatzes noch näher berührt.

Auf p. XI seiner Einleitung zur Malone Society Reprints-Ausgabe des „Sir Thomas Moore" sagt W. W. Greg: "Addition I is altogether rather a puzzle. It evidently has some connexion with the proposed omissions on fol. 19a. The reason for these is hardly clear. The fear of possible offence in †1491—93 is no adequate reason for the deletion of †1471—1501, and can have nothing whatever to do with that of †1506—16. Moreover these deletions leave †1502—5 in impossible awkward isolation; nor is it easy to combine these lines with the proposed addition." Dem geübten Auge des Dramaturgen ist es aber ein Leichtes, Addition I mit den Strichen der fortlaufenden Handschrift S zu kombinieren. Nachdem Moore vor seinem Gang ins Gefängnis von seiner Familie Abschied genommen hat, wendet er sich an seine Dienerschaft:

Fol. 6a, l. 62 Moore:

> But you poore Gentlemen that had no place
> t' inrich your selves but by loathd briberie
> which I abhord, and never found you lovde
> thinke when an oake fals underwood shrinkes downe
> and yet may live though brusd, I pray ye strive

to shun my ruin for the ax is set
even at my root to fell me to the ground.
the best I can doo to prefer you all
with my meane store expect, for heaven can tell
that Moore loves all his followers more than well.

Fol. 19a, l. 1502 Catesbie:

Sir, we have seene farre better dayes, then these.

Moore:

I was the patrone of those dayes, and knowe,
those were but painted dayes, only for showe,
then greeve not you to fall with him that gave them.

Des Dramaturgen Aufgabe war gewesen, zwei verschiedene Fassungen der Szene XIII miteinander zu verknüpfen. In der einen Fassung wendet sich Moore an seine Frau, und seine Kinder werden als „children“ (Fol. 6a, l. 40) und gar als „my little ones“ (45) angesprochen. In der Erkenntnis, dafs das historisch ein Unsinn und aufserdem die Übergehung dreier brauchbarer Gestalten, des Schwiegersohnes Roper und der beiden erwachsenen Töchter des Moore, war, wurde die Szene noch einmal angefertigt, wie sie in der Abschrift S, die man fälschlich für den Originaltext hält, erhalten ist. Der dramaturgische Bearbeiter wollte nun zunächst, wie zu ersehen ist, die zweite Fassung als Unterlage benutzen. Die zu langen Reden des Moore mufsten gekürzt werden. Er fand einen leidlichen Strich, indem er vom letzten Vers Ropers

Fol. 19a, l. 1470:

Sir, we have seene farre better dayes, then these.

überleitete. Der Kontrast zwischen der Haltung Ropers und der des Angestellten wäre so aber doch zu krafs und überhaupt der Schlufs des Auftrittes zu abrupt geworden. Nun fand jedoch der Dramaturg einen Übergang vom Schlufs der ersten Fassuug heraus, wo in Fol. 6a, l. 69 auch das Wort „to prefer“ vorkommt — gleiche Worte spielen für den Dramaturgen beim Finden von Strichen immer eine grofse Rolle —, aufserdem mag es ihm geschickt erschienen sein, durch Benutzung der ersten Fassung drei Schauspieler zu sparen: kurzum, er hatte mit der Überleitung von l. 70, 71:

for heaven can tell
that Moore loves all his followers more than well.

zu l. 1502: Sir, we have seene better dayes, then these

einen Übergang gefunden, der zwar logisch nicht ganz einwandfrei ist, aber eine schöne Verteilung der beiden Gruppen, Familie und Dienerschaft, ermöglicht. Und selbst wenn man bei dem ersten Strich zwischen 1470 und 1501 bleibt, ist es vom dramaturgischen Standpunkt in keiner Weise gerechtfertigt, dafs W. W. Greg von einer „impossibly awkward isolation" der Verse 1502—5 spricht, und um handwerksmäfsige Dramaturgie handelt es sich hier einzig und allein. Für den, der mit diesem Handwerk vertraut ist, bietet die Auffindung des Zusammenhanges, wie ich ihn hier aufzeige, gar keine Schwierigkeiten.

Es ist natürlich W. W. Greg, der nach einer grofsartigen wissenschaftlichen Leistung, der Entzifferung eines unglaublich schwer lesbaren Manuskripts, in seiner wunderbar klar geschriebenen Einleitung schlechterdings nicht anders konnte, als sich mit den „puzzles" des Manuskripts irgendwie auseinanderzusetzen, nicht der leiseste Vorwurf zu machen, dafs er auf einem ihm fremden Gebiet Fehler macht, und es ist sicher, dafs ein so bedeutender Gelehrter auch nie seine Autorität dazu ausnutzen würde, dem Platzgreifen der gesunden Wahrheit auch nur das geringste in den Weg zu legen. Man sehe, wie W. W. Greg in „Hand" 1923, p. 48 auf Oliphants Richtigstellung eingeht. „Fortunately the error in my assumption was deleted" etc. Leider befinden sich andere nicht auf der gleichen Höhe wissenschaftlicher Reife. Das zeigt die Zähigkeit, mit der an der unglückseligen Theorie festgehalten wird, dafs gewisse Quartos Shakespearescher Dramen erste Fassungen seien, während es offensichtlich Bühnenbearbeitungen sind. Weist jemand nach, dafs Hamlet Q_1 (1603) eine Bühnenbearbeitung ist, so kommt jemand hinterher, der auf die alte Theorie zurückgreift, und wenn wiederum jemand anders darauf hinweist, dafs die Quartos von „Heinrich V." dieselben Striche aufweisen wie die modernen Bühnenbearbeitungen, so genügt das nicht, eine wissenschaftliche Angelegenheit ein für allemal richtigzustellen, sondern die Halbhheit läfst sich immer wieder Türen offen, um eine

solche Angelegenheit durch „Diskussion“ ad infinitum im Kreise herumzudrehen.

Diesem trostlosen Zustande gegenüber ist es gewifs schwer, mit der Behandlung einer Frage hervorzutreten, die allerdings etwas mehr Einsicht und Umsicht erfordert als die erwähnten Fälle, die für den Fachmann geradezu spielend zu bewältigen sind. Da es aber „die Sache will“, so sei hier zunächst dasjenige gesagt, was zum allgemeinen Verständnis des Problems im “Sir Thomas Moore“-Manuskript nötig ist.

Die englische Commedia dell' arte.

Im „Sir Thomas Moore“ kommt eine Szene vor — Szene IX —, in der bei einer Aufführung gelegentlich eines Banketts, das Moore seinen vornehmen Gästen gibt, Moore selbst sich infolge eines Zwischenfalls veranlafst sieht, eine Rolle zu übernehmen, und zwar so, dafs er das, was er sagt, aus dem Stegreif erfindet, improvisiert. Die Schauspieler äufsern sich zu diesem Vorfall folgendermafsen:

Inclination: doo ye heare fellowes? would not my Lord make a rare player? Oh, he would upholde a companie beyond all hoe, better then Mason among the Kings players: did ye marke how extemprically he fell to the matter, and spake Lugginses parte, almoste as is it in the very booke set downe.

Witt: Peace, doo ye knowe what ye say? my Lord a player? let us not meddle with any such matters etc.

Dieses improvisierende Eingreifen Thomas Moores ist historisch überliefert. Es gab also schon 100 Jahre vor Shakespeares Zeit die Kunst des Improvisierens in England. Andererseits macht das zitierte Gespräch im „Sir Thomas Moore“-Drama nicht den Eindruck, als wenn dem oder den Dichtern des „Sir Thomas Moore“ die Kunst des dramatischen Improvisierens eine historische Angelegenheit wäre. Es wird auch durch eine Reihe von Zeugnissen, die allgemein bekannt sind, bestätigt, dafs es zu Shakespeares Zeit in England eine verbreitete Kunst des Improvisierens gab.

Nun behauptet allerdings Max J. Wolff in seinem Aufsatz „Shakespeare und die Commedia dell' arte“, der im „Jahr-

buch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft" Bd. XLVI, Jahrgang 1910 erschienen ist: „Als festgestellt kann gelten, dafs es eine englische Commedia dell' arte nicht gab", und Winifred Smith in ihrem (unabhängig von Wolff geschriebenen) Buch „The Commedia dell' arte", New York 1912, neigt zu dem gleichen Standpunkt. E. K. Chambers wird in seinem imposanten Werk „The Elizabethan Stage" mit der ganzen Angelegenheit bedauerlich schnell fertig. Im II. Bande des vierbändigen Werkes behandelt er sie auf S. 553.

Nach seiner Auffassung sind die Improvisationen eines Tarlton oder Wilson "strung together on some motive supplied by a member of the audience". Eine solche Theorie ist äufserst kühn; denn sie würde bedeuten, dafs im englischen Theater jener Zeit bereits ein varieté- oder kabarettartiges Element Platz greifen konnte. Ein solches Element erscheint nicht nur degeneriert, sondern ist es auch und würde zudem auf die Zugkraft eines Theaterunternehmens einen bedenklich degenerierenden Einfluſs haben. Es widerspricht der suggestiven Gestalt eines Theaterraumes absolut, sich für Liederabende, Rezitationen oder noch dünnere Genres herzugeben. Selbst der Bühnenkünstler geht dazu gerne in den Konzertsaal oder die Kneipe. Wenn Wilson sein Improvisationstalent "in his chalenge at the Swanne on the Banke side to his great and eternall commendations" manifestiert, wird man sich das schwerlich so vorstellen können, dafs etwa irgendein Konkurrenzimprovisator sich auf die Bühne stellte und über ein vom Publikum gegebenes Thema improvisierte und Wilson ihn dann mit seiner Improvisation über dasselbe Thema ausstach (man stelle sich vor: immer auf der Bühne!), sondern doch sicher eher so, dafs das im Rahmen von „wager plays" geschehen ist, wie sie E. K. Chambers auf S. 554 oben und in Fufsnote 3 selbst behandelt.

Dafs diese „wager plays" sich im Stile einer echten Bühnenimprovisation vollzogen haben, dafür gibt eine Stelle in „The Travailes of the three English Brothers" (1607), die Louis B. Wright, University of North Carolina, in einem Aufsatz „Will Kemp and the Commedia dell' arte" in den Modern Language Notes (Dezember 1926) ans Licht zieht, einen treffenden Beleg. Kemp bekennt dort, dafs ihm das Auswendiglernen etwas schwer falle ("I am somewhat hard at study").

Dagegen ist es seine Stärke, in einem sich bietenden „extemporall merriment“ seinen italienischen Kollegen die Stange zu halten (“if they will invent any extemporall merriment ile put out the small sacke of witte I ha' left, in venture with them”). Die Dokumente geben also wahrlich keine Veranlassung, Tarltons und Wilsons Improvisationen in solistische umzudeuten, wie E. K. Chambers es tut.

Ebenso problematisch ist es, wenn E. K. Chambers fortfährt: “It has been suggested that compete plays were also sometimes given by the method of improvised dialogue on a concerted plot which was followed in the Italian commedia dell' arte. This must remain very doubtful.” Und weshalb? “We have the clear evidence of 'The Case is Altered'”.

Allerdings glaube ich, dafs sie Ben Jonson, der sich soviel auf seine „premeditated things“ einbildete, 1597 verborgen geblieben sein konnte, wenngleich auch das von ihm nur fingiert sein kann, um seiner Wut Ausdruck zu geben, dafs andere in dieser ihm bis zu einem gewissen Grade versagten Kunst brillierten. Nur einmal hat Ben Jonson in Collaboration gedichtet, und da, um sich gegenüber einer Konkurrenzfirma zu behaupten: Westward Hoe, Eastward Hoe, Northward Hoe. (Ben Jonson ist stets der geeignete Kronzeuge, wenn sich ein Kardinalirrtum in die Forschung einschleichen will.)

In der Fufsnote zu dem Ben Jonson-Argument bringt E. K. Chambers das Gegenargument aus Hamlet “For the law of writ and the liberty, these are the only men”, dessen Interpretation für ihn wie für viele andere „offen“ ist. Konzedierend fügt E. K. Chambers zu: “but Falstaff says: 'Shall we have a play extempore'”. Was also „very doubtful“ ist, ist gerade die mieselige Haltung gegenüber der für die bisherigen Theoriengebäude allerdings gefährlichen Möglichkeit der quicklebendigen Existenz der Improvisation zur Zeit Shakespeares. — Man kann schon sagen, dafs unsere Kenntnisse von Shakespeare und seiner Zeit einmal grundlegend anders aussehen werden, wenn die entscheidenden Dinge sich nicht mehr in die Fufsnoten verkrümeln werden.

Es gibt also viele Gesichtspunkte, von denen aus man zu einer für die Möglichkeit einer englischen Commedia dell' arte

günstigen Auffassung kommen kann. Ich möchte hier noch im Anschluſs an das „Sir Thomas Moore"-Drama einen besonderen, vielleicht nebensächlich erscheinenden hervorkehren.

Es sieht so aus, als wenn die Schauspieler bei den vorhin zitierten Worten an einen wirklichen Fall dächten, in dem irgendeine Persönlichkeit höherer Kreise incognito Theater spielt. "my Lord a player? doo ye knowe what ye say? let us not meddle with any such matters" — — — der Zusammenhang gibt gar keine Veranlassung zu solchen Worten.

Noch ein ähnliches literarisches Zeugnis gibt es: In Gabriel Harvey's Lettre-Book, Camden-Society, New Series XXXIII, 1884, p. 67, f. 38b, heiſst es:

"And canst thou tell me nowe, or doist thou at the last begin to imagin with thy selfe what a wonderfull and exceeding displeasure thou and thy printer have wroughte me, and howe peremptorily ye have preiudishd my good name for ever in thrustinge me thus on the stage to make tryall of my extemporall faculty and to play Wilsons or Tarletons parte."

Es ist doch merkwürdig, daſs an zwei voneinander unabhängigen Stellen versteckt zum Ausdruck gebracht wird, daſs Herren der besseren und besten Gesellschaft zum Schaden ihres Rufes auf der Bühne improvisieren. Nur zwei Stellen sind es, aber da es sich um eine geheim zu haltende Angelegenheit handelt, sind das nicht wenig. Weiter ist zu fragen, wie es möglich gewesen sein sollte, daſs Schauspieler, university wits, Aristokraten usw. diese „extemporall faculty" besaſsen, und doch weder an den öffentlichen Bühnen, noch bei den Gelegenheitsaufführungen an den drei Universitäten, noch bei den Privattheatern der verschiedenen Aristokraten jemand auf den Gedanken kam, Stücke einfach aus dem Stegreif zu spielen. Vor allem für die Dilettanten muſste es amüsanter sein, Stücke aus dem Ärmel zu schütteln, als den vorgeschriebenen Text eines Dichters nachzubeten. Denn der Dilettant spielt zu seinem Vergnügen und um sich auszuleben, und wenn er die herrliche Gabe der Improvisation besitzt, ist es nicht einzusehen, warum er sie nicht ausleben soll. — — — Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, es ist nicht zu verstehen, wie gerade in England, dem Lande einer ganz hervorragenden Blüte der Schauspielkunst, die Commedia

dell' arte so bedeutungslos gewesen sein sollte. Und fragen müfste sich doch auch der Sprachhistoriker, wie die Worte „extempore" und „improvise" zu jener Zeit gerade in England sich zu einem solchen Reichtum von kuriosen Abwandlungen, z. B. „extemprically" ausbilden konnten, wenn diese Worte nicht der Ausdruck für eine dementsprechend ausgebildete Übung waren. Ich glaube, dafs der Schlagkraft dieses Argnments sich kein gewissenhafter Sprachforscher wird entziehen können, ohne dafs er auf die theaterwissenschaftliche Seite der Untersuchung überhaupt nur weiter eingeht.

Aufserdem liegt ja nun die Sache noch so, dafs die Pläne für improvisierte Stücke in England zwar nicht literarisch überliefert sind, jedoch in Gestalt der erwähnten „Dramatic Plots", die W. W. Greg in den „Henslowe Papers" (London 1907) abgedruckt hat, vorliegen. Dafs bis jetzt nur sieben gefunden sind, kann nicht wundernehmen. Auch bei meiner Auffassung von ihrer Natur gilt das, was W. W. Greg p. 127/28 sagt: "that any specimens of such ephemeral documents should have been preserved is strange enough."

Es ist sehr instruktiv, zu verfolgen, in welcher Weise W. W. Greg dazu kommt, die Natur dieser Dokumente zu verkennen. Er äufsert sich in dem erwähnten Aufsatz in der „Review of English Studies" (July 1925) folgendermafsen: "Serious criticism began with Collier, who maintaines that the Plots were scenarios of impromptu plays imitated from the Italian commedia dell' arte. It seems clear that this was no more than a guess based on the general character of the documents ... Collier's theorie is now known to be erroneous." — — Wie schön, wenn man auf Grund von Philarète Chasles Untersuchungen mit der gleichen Entschiedenheit die Suche nach dem Mr. W. H. der Sonette abgetan hätte! (Siehe meinen Aufsatz „Das Zentralproblem der Shakespeare-Sonette", Anglia XXXIX, 1.) Und wie schade, dafs die Entschiedenheit sooft in der Shakespeare-Forschung am verkehrten Ende einsetzt!

Greg fährt fort: "It is unfortunate that the early critics who printed the complete Plots should have overlooked or rejected the fragments, for these include one of 'The Battle of Alcazar', and this well-known play of George Peele's, which

was printed in 1594, was assuredly not composed extempore." Für W. W. Greg natürlich nicht, weil er nicht darauf kommt, dafs eine Improvisation auch fixiert und gedruckt werden kann. Dafs das Stück von Peele sein soll, ist übrigens „guess-work".

Im weiteren kommen dann mehrere Bemerkungen, welche zeigen, wie wenig sicher W. W. Greg in seiner Auffassung über die „precise nature" der sieben Plots ist. Er sollte nicht sagen, dafs eine Theorie „bekanntlich" irrig sei, wenn er sich noch in so vagen Vorstellungen bewegt, wie ich sie im Abschnitt „Theaterwissenschaft und Theaterpraxis" gekennzeichnet habe.

Liefsen sich aber gar keine literarischen Niederschläge von dramatischen Improvisationen in England handgreiflich aufweisen, — und für den Wissenden sind die Plots schon handgreiflich genug — so würde selbst das noch gar nichts dagegen beweisen, dafs es auch in England eine Commedia dell' arte gegeben haben kann. Ja, eine eingehende Erwägung aller bis jetzt in das Blickfeld der Forschung gefallenen Umstände allein weist darauf hin, dafs es sie gegeben haben mufs.

(Dem Reifen dieser theoretischen Einsicht stand bis jetzt im Grunde nichts Besseres gegenüber als das abwehrende Gefühl des Stubengelehrten, dem bei dem Gedanken eine Gänsehaut über den Rücken läuft, es könne in der Welt ohne Überlegung etwas Vernünftiges entstehen. Es ist nicht zu verkennen, dafs in Amerika auch der gelehrte Mann oder die gelehrte Frau etwas geneigter ist, Freiluft selbst in die Studierstube zu tragen. Durchblättert man die amerikanischen Zeitschriften, so stöfst man immer wieder auf Zeugnisse, dafs dort Lehrer und Schüler am Werke sind, um einer lebendigen, nicht nur archivarischen Anschauungsweise des Dramas der Shakespeare-Zeit die Wege zu ebnen. Es würde zu weit gehen, auch diese Dokumente zu registrieren. Ohnehin finde ich zu guter Letzt im Januarheft 1928 der Modern Language Review von Kathleen M. Lea angekündigt, dafs sie eine "history of the commedia dell' arte, with special reference to Elizabethan and Jacobean drama" herausbringen will. Damit wird dann wohl das Werk von Winifred Smith erfreulich fortgesetzt und alles Hinzugekommene aufgearbeitet werden.

Ob sich dann die von mir längst angebahnten Erkenntnisse darauf aufbauen lassen, wird sich zeigen. Mit Registrieren ohne Durchdringen kommt man jedenfalls nicht weiter.)

Die „Collaboration".

Es ist nun aufserdem möglich, darauf hinzuweisen, dafs es in der Shakespeare-Zeit eine dramatische Arbeitsweise gab, die auf Improvisation beruht, das ist die „collaboration". Diese Seite der dramatischen Improvisation war von Beginn der Forschung an bekannt und zwar dadurch, dafs auf den Titelblättern verschiedener Dramen sich mehrere Autoren zur Autorschaft bekennen. Später kam dann noch das drastische Dokument „Henslowe's diary" mit den Zahlungsanweisungen für die verschiedenen Mitarbeiter an einer dramatischen Dichtung dazu.

Die Forschung hatte sich mit dieser für moderne Begriffe befremdlichen Tatsache auseinanderzusetzen, dafs sich nicht nur zwei, wie das z. B. bei der Lustspielfabrikation häufig vorkommt, sondern auch mehrere Dichter zur Abfassung eines Dramas zusammentun. Leider hatte die Forschung das Unglück, sich durch eine verfehlte Auffassung von der Natur der „collaboration" von vornherein jede Möglichkeit eines Fortschritts zu verlegen. Sie hatte nämlich — und hat auch noch heute — die Vorstellung, dafs die betreffenden Dramatiker akt- und szenenweise sich in der Arbeit an einem Drama ablösten, und man versuchte nun, auf Grund dieser Theorie, — die aber schon gar nicht mehr als Theorie empfunden wird, weil sie ganz unwidersprochen und unbeargwöhnt bis jetzt ihr Dasein gefristet hat, — die Dramen mehrerer Autoren zu analysieren. Es läfst sich nicht gerade sagen, dafs solche Forscher mit ihren Ergebnissen immer ganz zufrieden waren; ein Zweifel an der Richtigkeit der Methode und des Gesichtspunktes ist jedoch meines Wissens kaum jemals erwacht. Wenigstens ist mir nur bekannt, dafs E. K. Chambers, dessen Stimme doch wirklich einige Bedeutung in diesen Dingen haben sollte, in seinem Aufsatz über „Titus Andronicus", in der Sammlung seiner Einleitungen zu den Dramen, "Shakespeare A survey", p. 38, die mahnende und leider noch immer überhörte Frage an die Shakespeare-Forschung richtet: "And what were the methods of collaboration and revision?"

Nun läge aber doch für einige Überlegung ein sehr entscheidender Grund zum Zweifel vor. Es ist nämlich durch Henslowe's Diary erwiesen, dafs Dramen in collaboration mit für unsere Begriffe beispielloser Geschwindigkeit produziert wurden. Hätte wohl aber eine Methode des akt- und szenenweisen Nacheinanderarbeitens an einem Dramenmanuskript wirklich zu einer Beschleunigung seiner Herstellung beitragen können?

Man stelle sich die Sache so geschäftsmäfsig wie möglich vor — und es wird wohl nichts dagegen eingewandt werden, wenn auch diese Angelegenheit als eine geschäftsmäfsige betrachtet wird, nachdem selbst in Shakespeares Werk soviel Geschäftsmäfsiges hineingetragen worden ist: — Mehrere Autoren bilden ein Konsortium, ja vielfach sogar einen Trust gegen eine Konkurrenzfirma mit der Folgeerscheinung ungetreuer Überläufer, einer legt seine Idee oder auch ein ausgearbeitetes Szenarium vor, die Mitarbeiter befassen sich mit dem Stoff, schreiben dann abwechselnd an dem Manuskript, jeder verbessert etwas an dem von seinem Vorgänger Geschriebenen, indem er sich über das inzwischen Geschriebene orientiert, bevor er weiter schreibt usw. usw. — — —; es würden bei gröfster Ökonomie der Arbeitsweise höchstens ein paar Stunden von den Essens- und Schlafenszeiten durch gegenseitige Ablösung eingespart und der Arbeitswille durch das Prinzip „Ein Keil treibt den andern“ gesteigert werden; andererseits hätten die Mitarbeiter wieder Kraft daran zu vergeuden, in Kontakt mit dem zu bleiben, was der Vorgänger inzwischen an dem Manuskript gefördert hat, und das Eintreten einer humorvollen Stimmung, wie sie bei Zusammenarbeit von zwei Autoren an einem Lustspiel sich einstellen kann, braucht aus dem Zusammenarbeiten von mehreren Autoren ganz gewifs nicht hervorzugehen. Es ist mir auch nicht bekannt, dafs die verschiedenen Autoren moderner Lustspiele viel mehr als ein Stück in einem Jahr produzieren. Es ist also bei einiger Überlegung nicht einzusehen, was ein solches Verfahren, akt- und szenenweise sich im Schreiben an einem Dramenmanuskript abzulösen, für einen Sinn gehabt haben sollte. Zeit und Geld würde dabei kaum gespart sein, und eine Verbesserung eines solchen Dramenmanuskripts durch ein solches Verfahren, selbst in rein geschäfts-

mäfsigem Sinne, ist ebenfalls nicht zu erwarten. Wozu also „collaboration"?

Mit einem Schlage ändert sich dagegen die Sache, wenn man sich vorzustellen sucht, wie der Produktionsprozefs sich gestaltet, wenn die betreffenden Dichter miteinander in improvisiertem Dialog das Drama herstellen. Gewifs ist auch hier einige Vorarbeit nötig. Alle Mitarbeiter müssen sich mit dem Stoff vertraut gemacht haben, ein ziemlich genauer Plan mufs vorliegen und vor allem die Rollen so verteilt sein, dafs möglichst keiner der drei oder vier Mitarbeiter in die Lage kommt, auf das, was er in der einen Rolle sagt, selbst in einer seiner andern Rollen antworten zu müssen. (In der Tat ist das die gröfste technische Schwierigkeit bei Kollaboration von wenigen Autoren, die aber nach meinen bisherigen Erfahrungen doch meistens überwunden worden ist.) Dann aber stand einer raschen Abwicklung des Dialogs wenig mehr im Wege. Man unterhielt sich sozusagen im Sinne seiner jeweiligen Rolle mit dem oder den Partnern, man agierte, soweit man im Zimmer Platz hatte, und die ganze Sache war für die Autoren eigentlich nur noch ein Vergnügen. Auch das Nachschreiben des Dialogs dürfte keine Schwierigkeit bereitet haben. Ist es doch theoretisch möglich, dafs die Stenographie hier eine entscheidende Relle gespielt hat. Jedenfalls würde eine solche Theorie glücklicher sein als die, dafs sich ein Stenograph in ein Theater begibt, um heimlich den Text einer Aufführung für einen Verlag nachzuschreiben. Ja, ich möchte gestehen, dafs ich mich, trotzdem mir im Manuskript des „Sir Thomas Moore" Nachschriften in ungekürzter Schrift vorliegen, wenigstens vorläufig nicht von der Vorstellung freimachen kann, dafs gerade das Aufkommen der Stenographie an den Universitäten um 1590 es war, was vielleicht zuerst die university wits auf den Gedanken brachte, ihre Improvisationen zu fixieren. Von der Universität hätte eine solche Gepflogenheit dann um so eher auf die Berufsbühnen übergreifen können, als ja damals viele studierte Leute zur Bühne gingen, sei es als Schauspieler oder als Dichter, vielleicht aber auch, wie ich es meine, als improvisierende Dichter-Schauspieler.

Hiermit wäre dann vollkommen erklärt, warum die Improvisation in England scheinbar so geringe Spuren hinter-

lassen hat. Es war eben gar keine Veranlassung vorhanden, die Improvisationsentwürfe aufzubewahren oder gar zu drucken, da man die Improvisation gleich schriftlich fixierte und dann daraus ein Buch machen konnte, das ganz wie ein selbstgeschriebenes Drama aussah. Ja, ich halte es sogar für möglich, dafs man sich keine Mühe gab, das Publikum darüber aufzuklären, eine wie leicht herzustellende Ware man ihm zum Kauf anbot. Das Fabrikationsgeheimnis sorgfältig zu hüten, brauchte gar keine Notwendigkeit zu bestehen. Selbst der Teil des heutigen Theaterpublikums, der Abend für Abend ins Theater geht, steht den Vorgängen hinter der Bühne meist vollkommen fremd gegenüber. Was Theaterkritiker bisweilen an scheinbaren Fachkenntnissen spazieren führen, beruht im Grunde auf Kaffeehausklatsch. Oder wo sind die, die wissen, dafs es aufser Max Reinhardt und Jefsner, die für ihre Konjunkturleistungen Ruhm und den Professortitel ernteten, Dichter-Regisseure wie Gerhart Hauptmann und Frank Wedekind gibt und gegeben hat, die aufser der Routine noch tiefe schöpferische Bildung besafsen! So braucht auch niemand aufser den direkt Beteiligten zu Shakespeares Zeiten gewufst zu haben, auf welche Weise viele der Dramen zustande kamen, deren Textprobleme der gelehrten Nachwelt soviel zu schaffen machen.

Ist doch nunmehr auch leicht zu erklären, worin die Richtigkeiten und Fehler der Analysen von zusammengearbeiteten Dramen bestehen: jede Szene enthält eine dominierende Rolle, und je nach deren Träger wird dann eine solche Szene von dem Forscher diesem oder jenem der Mitarbeiter zugesprochen. Natürlich hat das zur Folge, dafs solche Analysen voll von Kompromissen sind, denn der gewissenhafte Forscher kann nicht anders, als die Beimischung des Stils der anderen Mitarbeiter hier und da zu vermerken.

Die Bühnenimprovisation.

Von der Improvisation eines Dramas durch wenige Autoren bei verteilten Rollen ist die Improvisation zu unterscheiden, bei der jede Rolle in einer Szene mit einem Improvisator besetzt war. Eine solche Improvisation entsprach also ziemlich vollkommen einer regelrechten Aufführung und kann wohl

auch nirgend anders als auf der Bühne stattgefunden haben. Direkte Aufführungen vor dem Publikum sind dagegen wohl meistens auf Dilettantenbühnen zu denken.

Für den regelrechten Theaterbetrieb stelle ich mir, besonders auf die Erfahrungen am „Sir Thomas Moore"-Manuskript hin, das Verfahren bei der Herstellung eines Improvisationsdramas etwa so vor: diejenigen, die sich zur Verfertigung eines Dramas zusammengeschlossen hatten, improvisierten an einigen probefreien Tagen von Szene zu Szene das Stück auf der Bühne, und immer schrieb jemand den Text, der bei der Improvisation gerade herauskam, mit. Diese Nachschrift wurde dann, redigiert und ins reine geschrieben, dem Zensor vorgelegt, der unter Umständen gar nicht wufste, wie dies Manuskript entstanden war. Jedenfalls wird dann dieser vom Zensor genehmigte Text das Soufflierbuch bei den nun stattfindenden öffentlichen Aufführungen gebildet haben, denn die Möglichkeit einer Kontrolle für die Zensurbehörde mufste natürlich vorhanden sein, ob bei den Aufführungen auch der zensierte Text gesprochen wurde. Aber auch bei Wiederholungen auf privaten Bühnen mag man ein Soufflierbuch als textliche Stütze benutzt haben.

Die Improvisation im „Sir Thomas Moore".

Dieses Bild, das sich natürlich je nach den weiteren Forschungen modifizieren und präzisieren kann, lag für mich in den Grundzügen fest, als die 1923 erschienene Schrift „Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas Moore" mir die Aussicht eröffnete, im Umkreis der Probleme des „Sir Thomas Moore"-Manuskripts neue Stützen für meine Theorie zu finden. Mufste doch der im Entdeckungstaumel nicht genügend beachtete Umstand, dafs dies Autograph Shakespeares sich genau über drei Seiten erstreckt, in mir sogleich die Vermutung wachrufen, dafs es sich um eine Nachschrift nach einer Improvisation handeln würde, bei der natürlich das Umblättern eines Blattes ein Hemmnis bedeuten mufste. Dazu kam der Umstand, dafs schon bei diesen drei Seiten die im Lichte meiner Theorie ganz erklärliche Erscheinung auftritt, dafs am Ende der Seite, vor dem Umwenden des Blattes, über den Rand geschrieben ist — wie es in „Hand" 1923, p. 68

ganz harmlos heifst: "in order to finish off a speech without carrying over its conclusion to the second leaf."

Auch die Beschreibung des mutmafslichen Schreibprozesses durch Sir Edward Maunde Thompson wies in die Richtung meiner Theorie. (Ich kombiniere die parallelen Stellen in Sir Thompsons 1916 erschienener Monographie „Shakespeare's Handwriting", p. 41 und seinem Beitrag zu der erwähnten Publikation mehrerer englischer Gelehrten „Hand" 1923, p. 69.) Er drückt sich so aus: "There is a marked („Handwriting": „decided") distinction between the writing of the first two pages and that of the third page. The text of the former is evidently written with speed ... These signs of speed generally slacken in the course of the second page in which a more deliberate and heavier style supervenes — a change which seems to be coincident with the change in the character of the composition — the change from the noisy tumult of the insurgents to the intervention of Moore with his persuasive speeches, requiring more thought and choice of language on the part of the author." Ich weifs nicht, ob eine derart expressionistische Schreibweise eines dramatischen Autors nicht ein Unikum wäre. Jedenfalls war auch diese Erscheinung, die Sir Thompson mit so grofsem Nachdruck schildert — er läfst sich auf p. 42/43 von „Handwriting" 1916 noch weiter darüber aus —, besser auf Grund meiner Theorie zu erklären.

Solche Beobachtungen auf Grund des beschränkten Materials, das die Spezialabhandlungen in „Hand" 1923 boten, konnte natürlich in mir nur den Wunsch erwecken, das vollständige Manuskript zu Gesicht zu bekommen. Denn hier erst, wo die drei Seiten im Zusammenhang mit dem ganzen Manuskript zu prüfen waren, konnte es sich erweisen, ob meine Theorie sich in vollem Umfang an diesem gewifs einzigartigen Dokument bestätigen würde.

(Ich will als Entschuldigung dafür, dafs ich nicht gleich im Anschlufs an die noch im Flufs begriffene Diskussion an die Untersuchung heranging, einmal Abhaltung durch mir damals wichtiger und in ihrer Aussicht gesicherter erscheinende Arbeiten anführen, dann aber die Schwierigkeit, welche die jetzigen Verhältnisse mit sich bringen, indem nur wenige Bibliotheken in solchen Fällen wie diesem der Anschaffung einer sensationellen Broschüre auch gleich die Beschaffung des

oft sehr viel teureren grundlegenden Materials folgen lassen können. Dadurch wurde meine Untersuchung und die vorliegende Publikation über Gebühr hinausgeschoben. Immerhin begrüfse ich dabei den Umstand, dafs so meine Entdeckung aus einer Angelegenheit herausgetragen ist, die die Gemüter seinerzeit ja einigermafsen erregt hat und auch gröfsere Bedeutung zu haben schien, da es sich um Shakespeare handelte. Ich glaube aber, dafs die hier vorgetragene Angelegenheit nicht geringere Bedeutung hat, da es sich um den Nerv des Dramas der Shakespeare-Zeit handelt.)

Bibliographisches.

Um meine Theorie am Manuskript des „Sir Thomas Moore" darlegen zu können, ist es nötig, dafs der Leser folgende beiden Ausgaben zur Hand nimmt:

1. das Faksimile der „Tudor Facsimile Texts", ed. by J. S. Farmer, 1910;
2. das Transkript für die „Malone Society Reprints" von W. W. Greg, Oxford 1911,

da die beiden Bücher

3. „Shakespeare's Handwriting" by Sir Edward Maunde Thompson, Oxford 1916

und 4. „Shakespeare's Hand in the Play of 'Sir Thomas Moore'", ed. by Alfred W. Pollard, W. W. Greg, E. Maunde Thompson, J. Dover Wilson and R. W. Chambers, Cambridge 1923

nur Ausschnitte geben, die das von mir zu behandelnde Problem kaum erkennen lassen.

Wenn ich in der nun folgenden Untersuchung auf das Faksimile verweise, meine ich das der „Tudor Facsimile Texts" (1), mit dem ich gearbeitet habe. Die wenigen, die mit dem Original im Britischen Museum arbeiten können, brauche ich natürlich nicht im besonderen auf dieses zu verweisen. Ich glaube nicht, dafs die Prüfung meiner Abhandlung wesentlich anders ausfällt, wenn man sie an Hand des Originals verfolgt.

Alle Zitate, besonders die Stellenzitate, beziehen sich, wenn nichts anderes erwähnt wird, auf 2. Aufserdem habe ich stets die Folioseite genannt, um die Auffindung in 1 zu erleichtern. Auch wenn ich von W. W. Greg spreche, meine

ich, falls nicht ausdrücklich erwähnt, nicht seinen Beitrag in „Hand" 1923, sondern sein Transkript für die Malone Society 1911.

Zwischen 3 und 4 unterscheide ich stets, indem ich die Jahreszahl hinzusetze (also bei 3 „Handwriting" 1916 und bei 4 „Hand" 1923), um jeder Verwechlung der ähnlichen Titel wegen vorzubeugen.

Analyse des Manuskripts.

Es sei nun an einigen Beispielen gezeigt, wie sich der Vorgang der Improvisation am Manuskript des „Sir Thomas Moore" bemerkbar macht. Bis ins einzelne diesen Zusammenhang nachzuweisen, würde über den Rahmen eines Aufsatzes hinausgehen und auch nichts zum Verständnis des Problems beitragen. Wer auf die hier zu gebenden Fingerzeige hin das Faksimile prüft, wird, wenn er sich nur in den Vorgang der Improvisation hineinzudenken vermag, für jeden einzelnen Zug des Manuskripts die ungezwungene Erklärung selber finden können.

Nachschrift, Abschrift, Revision.

Zunächst hat man sich darüber Rechenschaft abzulegen, dafs das, was als „Additions" bezeichnet wird, in der Hauptsache die Überbleibsel der Nachschrift, also der ersten Fassung, mithin keine, wie man bisher meinte, späteren Fassungen sind. Den allereinfachsten Beweis dafür erbringt eine Vergleichung von B 17 (Fol. 7a) mit S 420 (Fol. 5b). In der Nachschrift heifst diese Stelle:

This is St martins
and yonder dwells mutas a welthy piccardye
at the greene gate
de barde peter van hollocke adrian Martine

in der Reinschrift der Nachschrift durch Anthony Munday (S):

This is St. Martines
and yonder dwelles Mewtas a wealthie Piccarde, at the greene
De Barde, Peter van Hollock, Adrian Martine, [gate,

In der Nachschrift ist nun aber der Eigenname „mutas" so verschrieben, dafs der Abschreiber, Anthony Munday, sich

offenbar erst vergewissern mufste, wie der Name geschrieben werden sollte. Die beiden Kreuze, die am Rande dieser Stelle in beiden Manuskripten stehen, sind ungezwungen so zu erklären, dafs Anthony Munday, bevor er über die Lücke, die er machen mufste, hinausschrieb, die Kreuze an beiden Stellen machte, um, wenn er die Erkundigung einzog, bequem die Stelle in der Vorlage und seiner Abschrift finden zu können. Dafs dann der wirklich recht fremde Name „Mewtas" nachgetragen ist, läfst sich im Faksimile gut erkennen.

Ich halte diesen Beweis für so schlagend, dafs ich mir und dem Leser alle übrigen, bei denen man die beiden Fassungen bis in alle Einzelheiten vergleichen müfste, glaube ersparen zu können. Dafs W. W. Greg meine Erklärungen nicht selbst hat finden können, ist mir schwer verständlich. Es ist mir ebenfalls nicht verständlich, wie man Manuskripte für Bearbeitungen halten kann, bei denen die Schreiber ständig die simpelsten Schreibfehler machen. Das rapide Verfahren beim Nachschreiben macht sich auf diese Weise in den Additions, die Nachschriften nach der Improvisation sind, überall bemerkbar.

Addition IV ist eine Abschrift, von deren Sinn später zu sprechen ist. Als das ist sie nicht nur durch ihre ruhige Schrift, sondern auch durch Züge wie folgende zu erkennen: Addition IV (C) Fol. 12b, erste Zeile, will der Abschreiber C „cattachizd" mit „ch" anfangen. Ehe er das „h" vollendet, erkennt er den Irrtum, streicht „ch", soweit es dasteht, aus und schreibt „cattachizd". Es ist klar, dafs er durch das Bild des „catta*ch*izd" in seiner Vorlage verwirrt wurde. Dazu kommt dann noch, dafs C in Addition IV Fol. 12b, l. 100 versehentlich das "It is Erasmus", das erst die nächste Rede beginnt, eine Rede zu früh bringt.

Addition IV ist zwar eine Abschrift im Gegensatz zu den für diese Untersuchung wesentlicheren übrigen Nachschriften, aber sie unterscheidet sich von der Hauptabschrift (S) dadurch, dafs sich C und E (Dekker) an das Original gehalten zu haben scheinen, während Anthony Munday (S), wie eine Vergleichung besonders von Szene IV in beiden Fassungen ergibt, sich wesentliche Eingriffe (vor allem dramaturgische zuungunsten des Clowns) erlaubt hat. Dekker dagegen bleibt Dekker. Er kann von den Scherzen Faulkners nicht genug haben und

geht über das „exit" von C, Fol. 13b, l. 211 noch hinaus, trotzdem die Kürzung dramaturgisch durchaus gerechtfertigt war.

Kennzeichen der Improvisationsnachschriften.

1. Zweimaliges Schreiben einer Szene unter belanglosen Änderungen.

Richten wir unser Augenmerk nun wieder auf die Additions, die schon durch die Flüchtigkeit der Schrift verraten, dafs sie Nachschriften eines eben erfundenen (man kann doch füglich nicht sagen: „diktierten") Textes sind, so geht ihr gemeinsames Schicksal, dafs sie Nachschriften von textlich sehr problematischen Improvisationen sind, am deutlichsten aus Addition V hervor. Hier hat Moore nach dem Schauspiel sich zum Rat zu begeben und dabei den Schauspielern zu begegnen, die über die Kürzung ihrer Gage durch den Bedienten, der sie ihnen überbringt, unzufrieden sind. Bei diesem Intermezzo sind in der ersten Anlage der Szene auch die Gäste dabei. Es war aber dramaturgisch sehr ungeschickt, bei dieser Episode die Gäste anwesend sein zu lassen, die gar keinen Anteil an ihr nehmen und aufserdem längst auf einem anderen Wege das Haus des Gastgebers verlassen haben können, wenn schon jemand überhaupt noch an sie denkt. Was tat man also? Man improvisierte die ganze Szene einfach noch einmal ohne die Gäste.

Wer das Manuskript daraufhin prüft, wird sehen, dafs kein anderer Grund die Veranlassung war, diese Szene gleich zweimal hintereinander zu schreiben. Hätte ein Autor etwas an ihr ändern wollen, so hätte er es bei einigen Änderungen in seiner Niederschrift bewenden lassen; nie hätte er dagegen solcher geringfügigen Änderungen wegen die Szene in Bausch und Bogen noch einmal geschrieben. Aufserdem ist zu beobachten, dafs die Änderungen über den dramaturgisch notwendigen Punkt hinaus wirklich so sind, wie sie ausfallen können, wenn jemand etwas, was er schon einmal gesagt hat, noch einmal sagt: Manche Änderungen sind bedeutungslos wie "hoo dilliverd yt"/"ho gavie yt them", "give them ther dewe"/"give them ther Righte", einige sind nette kleine Einfälle wie der des Bedienten "but buy and buy they shall Risseave the rest" für das trockene "anon they shall have

too more" oder die improvisierte Vermählung von „witt" und „wisdome". Aber niemand wird glauben, dafs es sich für einen Dichter gelohnt hätte, um solcher Kleinigkeiten willen eine ganze Szene neu zu schreiben.

2. Nachträgliches Vorsetzen der Personennamen vor den Text.

Bei diesem Vorkommnis ist auch zu beobachten, dafs der Schreiber, da er nicht als Dichter schrieb, die Personennamen der Sprechenden erst nach Schreibung der Rede vorsetzt. Denn nachdem er hier z. B. die verfehlte Fassung der Szene gestrichen hatte, unterliefs er es, die Personen der Sprechenden nachträglich vor ihre Reden links an den Rand zu setzen, sondern tat das erst bei der zweiten Fassung nach deren Fertigstellung.

Dafs beim Nachschreiben dem Nachschreiber nicht Zeit genug blieb, die Personennamen der Sprechenden hinzuzufügen, die festzuhalten auch weniger wichtig war als das, was sie sprachen, ist in den Nachschriften ziemlich allgemein zu beobachten. Die Personennamen kommen vielfach gar nicht richtig vor die betreffende Rede zu stehen. Wenn man diese Sache in Faksimile studiert, sieht man deutlich, dafs der jeweilige Schreiber nicht, wie es jeder Dichter tun würde, erst den Personennamen geschrieben und dann die Rede ungefähr auf gleicher Zeilenhöhe hat anschliefsen lassen, sondern dafs erst die Reden Zeile für Zeile untereinandergeschrieben und dann erst die Personennamen vor jede Rede hinzugefügt worden sind.

Dafs dem so ist, wird besonders deutlich in der Nachschrift des Schreibers D (dessen Handschrift mit der Shakespeares identifiziert worden ist). Hier kommt neben anderen Unstimmigkeiten das ganz eindeutig erklärbare Versehen vor, dafs der Schreiber sich in dem „all" vor Zeile 265 geirrt hat, es vor die Zeile vorher, die in der Tat von vielen gesprochen wird, also Zeile 264, setzen will, dabei aber in der Eile zu weit hinaufgerät, sodafs das „all" ungefähr vor dem letzten Vers des Moore, Zeile 263, zu stehen kommt.

Derselbe Fehler unterläuft auch C in der vorhergehenden Szene V der Addition II, Fol. 7b, l. 109, wo Greg in der Fufsnote vermerkt, dafs der Personenname „ziemlich tief" herunter-

geraten ist. C zeigt aber auch in seiner Abschrift Addition IV die Gewohnheit, die Personennamen nachzutragen, z. B. sehr deutlich vor dem Auftreten des Erasmus, wo sich (Fol. 12b, l. 87—90) die Personennamen merklich stauen. Aber zu derart krassen Mifsgriffen wie bei den Nachschriften kommt es in seiner Abschrift verständlicherweise nie.

3. Scheu vor dem Umwenden des Blattes am Ende einer Seite.

Diese feineren Unterschiede können natürlich nicht den Improvisationscharakter der von mir als solche bezeichneten Teile des Manuskripts beweisen. Beweiskräftig scheint mir das häufige Abschliefsen der Handschrift einer Szene mit einer Folioseite. Ich erwähnte bereits, dafs diese — aus dem Buch „Hand" 1923 nicht gerade deutlich zu ersehende — Erscheinung mich dazu veranlafste, das Faksimile des „Sir Thomas Moore" auf die möglichen Merkmale für eine Improvisation zu untersuchen. Meine Erwartungen haben sich auch in diesem Punkte voll erfüllt.

Zunächst befasse man sich mit der Erscheinung, dafs zwei von den 22 Folioblättern des Manuskripts (das letzte natürlich nicht gerechnet), nämlich 6 und 9, auf der Rückseite nicht beschrieben sind. Die auf Fol. 11b und 13a aufgeklebten Blätter sind nach Greg ebenfalls auf der Rückseite leer. Schliefslich ist die Rückseite von Fol. 16 mit nur wenigen Zeilen (und dann noch einigen weiteren Zeilen, die mit dem Vorigen nichts zu tun zu haben scheinen) beschrieben.

Im Rahmen meiner Improvisationstheorie bedeutet das:

1. Man scheint das Manuskript des „Sir Thomas Moore" für ein Theater oder ein mit einem Theater zusammenhängendes Institut, etwa analog dem heutigen Institut mit dem schönen Namen „Film-Verleih", einem „Bühnenmanuskript-Vertriebsgeschäft", hergestellt zu haben, denn das Manuskript des „Sir Thomas Moore" setzt sich nach meinen Ermittelungen aus Blättern zweier verschiedener Hefte im gleichen Folioformat zusammen, wenn meine Auffassung zutreffend ist, dafs in das Heft, in das Anthony Munday die verschiedenen Nachschriften abschrieb (Heft II), nach dem Ausfall einiger Blätter dieser Abschrift durch den Eingriff des Zensors Tilney, aus

dem Heft, in dem die verschiedenen Nachschriften eingeschrieben waren (Heft I), herausgeschnittene Blätter in das (in seinem Zusammenhang bestehen bleibende) Heft I eingeklebt wurden.

2. Das Heft I für die Nachschrift war ebenfalls ein zusammenhängendes Heft, denn sonst würden nicht Fol. 6—9 miteinander zusammenhängen.

3. Der Nachschreiber hat aber scheinbar da, wo durch das Löschen der Vorderseite eines Blattes, um auf der Rückseite weiterschreiben zu können, das Nachschreiben der Improvisation unterbrochen worden wäre, einfach das auf der Vorderseite vollgeschriebene und noch nasse Blatt nur soweit umgewendet, dafs er auf der Vorderseite des nächsten Blattes möglichst unmittelbar fortfahren konnte.

4. Die Improvisation vollzog sich nicht immer so, dafs eine ganze Szene, um die Stimmung zu halten, hintereinanderweg improvisiert wurde. In Addition VI (Fol. 16) kommt ja z. B. eine Unterbrechung vor. Es wurden aber auch bruchstückweise Szenen improvisiert, wie z. B. Addition V, die aus dramaturgischen Gründen, wie ich noch zeigen werde, nachtragsweise hinzuimprovisiert wurde.

5. Die Improvisation wurde von den verschiedenen Nachschreibern in ein Heft fortlaufend eingetragen. Es wäre natürlich praktischer gewesen, um die Klippe des Umblätterns und das Sich-hinsetzen-müssen der sich ablösenden Nachschreiber auf denselben Stuhl zu umgehen, wenn man zwei oder mehrere Hefte verwandt hätte. Ich denke mir aber, dafs man mit dem unbequemeren Verfahren einer etwaigen Konfusion oder Verlegung vorbeugen wollte. Letzten Endes wäre sogar denkbar, dafs man so den Nachschreibern den Weg verlegen wollte, sich Teile der Nachschrift anzueignen.

Das Vorkommen dieser leeren Rückseiten wird nun in seiner Bedeutung als Stütze für meine Improvisationstheorie unterstrichen durch die Erscheinung, dafs bei den Additions, die ich für Nachschriften halte, am unteren Rand der Vorderseite sich die Schrift vielfach ganz auffallend staut. Diese Erscheinung ist bei Fol. 6, 7 und 9 zu beobachten. Sie kann m. E. nur bei einem Diktat (das eine Improvisation ja schliefslich auch in einer Weise ist) eintreten. Denn warum sollte A

sonst am Rande von Fol. 6a weiterschreiben, wo ihm 6b zur Verfügung stünde? (Dafs B die paar Schlufsworte von Szene IV an den Rand schreibt, wäre allenfalls auch bei einer selbständigen Schrift möglich. Man beobachte aber, wie der Schreiber sich vor dem Umwenden zu drücken sucht, indem er die letzten drei Zeilen der Seite zusammendrängt.) Für Fol. 9 des Schreibers D gilt dasselbe wie für Fol. 6 des Schreibers A.

Man mache nun die Gegenprobe bei den übrigen Blättern, die nach meiner Theorie Nachschriften einer Bühnenimprovisation sind. Schreiber D hat mit Fol. 8 seine Szene auf einer neuen Seite beginnen können, nachdem ihm sein Vorgänger C (vielleicht nach den auf die Bühne gerufenen Angaben des Leiters der Improvisation) die auftretenden Personen seiner Szene noch auf den freien Raum von Fol. 7b hingeschrieben hat. Jetzt ist D aber auch sofort dem Ansturm einer sehr bewegten Szene ausgesetzt. Zunächst hat er freilich das Glück, dafs am Ende seiner ersten Seite (Fol. 8a) das Volksgebrüll „Shreeve Moore" sich ausbreitet, bei dem dazu aufgelegte Bühnenleute gern ausgiebig verweilen. D brauchte die immer wiederkehrenden Worte nur schnell hinzukritzeln und hatte dann Zeit genug, die nächste Seite vorzubereiten, bis Moore gegen das kindische Betragen des Volkes aufzukommen den ersten Versuch macht. Schon beim Abschlufs dieser Seite (Fol. 8b) kommt er ins Gedränge, aus dem ihn wieder ein Zwischenruf des Volkes rettet.

Was dann, am Schlufs dieser Seite (Fol. 8b), vor sich geht, will ich gleich erörtern. Meine Gegenprobe zu Ende führend, will ich nur noch sagen, dafs B in Fol. 16a scheinbar mit einer kleinen Unterbrechung durch einen kurzen Anruf an die Darsteller, wie etwa: „Einen Augenblick!", über das Hindernis hinwegkommt. Denn auffällig ist es doch, dafs Fol. 16b mit dem Wort „first" beginnt, mit dem Fol. 16a geschlossen hat. Auch spricht Greg an dieser Stelle mit Recht von einem „defective sense". Die Schauspieler können eben durch eine Unterbrechung einen Augenblick aus dem Zusammenhang herausgerissen worden sein.

Ich komme nun auf die nach meinen Begriffen interessanteste Stelle im „Sir Thomas Moore"-Manuskript zu sprechen.

D hat sich auf Fol. 9a in schöner Ruhe ausbreiten können, weil es von einer grofsen Rede Moores ausgefüllt ist, bei deren Improvisation sich auch der Improvisator des Moore offenbar einige Zeit gelassen hat. D hat noch eine Ruhepause durch die Zwischenrufe, die ihm Zeit gegeben haben, das „all", wenn auch nicht ganz glücklich, von l. 265 heraufzurücken (siehe S. 218). Aber nun hebt Moore eine neue Rede an, die nicht, wie D von ihrem Sinn erwarten mochte, mit Abschlufs der Seite auch zu Ende geht. Er schreibt noch den Anhub einer neuen längeren Ausführung: "yf you so seek" über den Rand, dann mufs er „abrufen": es gibt für ihn keine Möglichkeit mehr, das zu Erwartende noch auf diese Seite zu bringen.

Was geschieht nun? — Es erfordert einige Überlegung und Kritik, ehe man den weiteren Zusammenhang findet. Die nächste Seite, die Rückseite von Fol. 9, ist leer gelassen. Wo geht der Text weiter? — — — Etwas Weiteres in der Hand von D ist nicht vorhanden. Wohl sieht das, was im Gesamtmanuskript, wie es uns vorliegt, auf Fol. 10a folgt, zunächst wie eine Fortsetzung aus, wenn auch der logische Zusammenhang nicht ganz klar ist. Aber diese Fortsetzung gehört ja der durchgehenden Abschrift Anthony Mundays an, und wie soll es nun sich gerade so treffen, dafs auch in Anthony Mundays Abschrift die vorhergehende Seite an derselben Stelle voll war wie in D.s Nachschrift, nach der Anthony Munday abschrieb? Hier erhebt sich in der Tat ein Einwand, der einen Augenblick, möchte es scheinen, einen Strich durch meine Rechnung zu machen droht, meine Theorie ungezwungen beweisen zu können. Aber eine Prüfung der 13 Blätter, die von den nach Gregs Kalkul (p. V) 15 Blättern der Abschrift Anthony Mundays übriggeblieben sind (Fol. 3—5, 10, 11, 14, 15, 17—22), ergibt erstaunlicherweise, dafs davon vier Seiten (Fol. 4b, 14a, 19a, 20a) zugleich mit Ende einer Szene abschliefsen. Offenbar hat Anthony Munday dieselbe Neigung gehabt wie z. B. jeder, der etwa eine geschriebene Vorlage auf der Maschine abschreibt: er wird eine kleine Freude daran haben, wenn das Einziehen neuer Blätter in die Maschine mit dem Abschlufs einer Seite in der Vorlage zusammenfällt (vielleicht allein aus dem recht banalen psychologischen Grunde, dafs man so einmal der Mühe überhoben wird, nach der Stelle

zu suchen, an der man abzuschreiben aufgehört hat). Dafs Anthony Munday sich in der Tat etwas Mühe gab, eine Szene womöglich mit einer Seite schliefsen zu lassen, ist, glaube ich, Fol. 20a deutlich zu erkennen.

Es braucht also wirklich kein aufserordentlicher Zufall gewesen zu sein, dafs Anthony Mundays Abschrift Fol. 10a genau da fortzusetzen scheint, wo die Nachschrift von D Fol. 9a abbricht.

Aber welche Seltsamkeit begegnet uns nun? Die Verse Moores gehen plötzlich in Prosa über! — — —

Dieser Umschwung ist durch irgendwelche dichterischen Rücksichten gar nicht gerechtfertigt. Er ist einfach dadurch hervorgerufen, dafs dem Improvisator nach der Unterbrechung durch den Nachschreiber D einen Augenblick die Stimmung ausgegangen ist. Erst mit seiner nächsten Rede kommt er wieder in Schwung und spricht wieder in Versen.

Es läfst sich aber noch auf einem anderen Wege nachweisen, dafs eine Unterbrechung stattgefunden hat, wobei sich aufserdem zeigt, dafs das "To persist in it" gar nicht an die letzte Zeile der Nachschrift von D, sondern logisch an die letzte Zeile der grofsen Rede Moores, l. 263: "and this your momtanish inhumanity", praktisch aber an die Zwischenrufe l. 264—66 anzuschliefsen ist. Moore fährt also nicht mit "Submit you" etc., sondern anknüpfend an "your momtanish inhumanyty", mit "To persist in it" (nämlich in „your inhumanyty") etc. fort.

Der Vorgang bei der Improvisation dürfte sich nämlich so vollzogen haben: der Improvisator des Moore liefs sich durch den Nachschreiber, nachdem er zum Weiterschreiben bereit war (es braucht nicht mehr D gewesen zu sein), vorlesen, was er zuletzt gesagt hatte, genau so, wie man es beim Diktieren macht. Da aber das "yf you so seek" zu ungeschickt war, um daran anzuknüpfen, improvisierte er kurzerhand die vorgelesene Passage noch einmal, nachdem ihm, sozusagen als Stichwort, die letzte Zeile seiner grofsen Rede "and this your momtanish inhumanyty" wiederholt war. Er verwandte bei dieser Wiederholungsimprovisation genau so, wie es sich bei der Wiederholungsimprovisation in Addition VI (Fol. 16) zeigt, naturgemäfs fast gleiche oder doch klanglich und logisch ähnliche Worte.

Die beiden Stellen lauten:

Fol. 9a
Submyt you to theise noble gentlemen
entreate their mediation to the kinge
gyve up your sealf to forme obay the maiestrate
and thers no doubt, but mercy may be found. yf you so seek

Fol. 10a
To persist in it, is present death. but if you yeeld yourselves, no doubt, what punishment you in simplicitie have incurred, his highnesse in mercie will moste graciously pardon.

Gleiche oder klanglich und logisch ähnliche Worte darin sind: To persist/Submyt, present/momtanish[1]), but if you/but ... yf you, yeeld yourselves/gyve up your sealf, no doubt/no doubt, simplicitie/inhumanyty, incurred/entreate, his highnesse/the kinge, mercie/mercy, pardon/pardon.

Die Schrift des Schreibers D, deren Züge mit denen der Unterschriften Shakespeares identifiziert worden sind, ist die, die sich am deutlichsten als Nachschrift nach einer Improvisation kennzeichnet. Die übrigen Improvisationsnachschriften kennzeichnen sich durch Flüchtigkeit der Schrift, unsichere Textverfassung, Benutzung des Randes zur Vermeidung des Umblätterns usw. Ich will, wie gesagt, diese Sache nicht erschöpfend behandeln. Da aber durch die Fülle der Kennzeichen die Improvisation als Tatsache nunmehr vielleicht genügend begründet ist, möchte ich noch eine Bemerkung hinzufügen, die für das Studium des Dramas der Shakespeare-Zeit nicht ohne Bedeutung sein dürfte.

„Goodal".

In Addition V ist zu der Personenbezeichnung „Mess" = messenger der Name des Schauspielers, „T Goodal", zu-

[1]) Bei dem ungewöhnlichen Wort „momtanish" stutzen die Transskribenten und suchen nach anderen Lesarten, wie „mawmtanish", „mountanish", „moritanish". Was sollen solche Künstlichkeiten? Ist „extempri-cally" (Fol. 17a, l. 1152) nicht auch ein krauses Wort? Und ist eine „momentanische Unmenschlichkeit" nicht etwas anderes als eine momentane, indem das Momentanische ein jeden Moment wiederkommen Könnendes ist? Ist der englische Sprachgeist so erstarrt, dafs der deutsche ihm erst zur Hilfe kommen mufs?

gefügt. Bekanntlich ist auch in Drucken von Dramen der Shakespeare-Zeit die Erscheinung zu beobachten, dafs bei Nebenrollen anstatt eines erfundenen, historisch gegebenen oder charakterisierenden Personennamens (Beispiele: Prospero, Cade, Captain) wie ihn ein Dichter in seinem Manuskript vor jede Rede setzt, der Name eines Schauspielers, z. B. Kemp, steht. Diese aufserordentlich auffallende Erscheinung ist so gedeutet worden, dafs der Drucker solcher Dramen seinen Text nach Rollenbüchern zusammensetzte und dabei versehentlich den Namen des Trägers der Rolle statt des Namens der Rolle druckte. Gegen diese Theorie ist unter anderem einzuwenden, dafs man schwerlich direkt aus dem Rollenmaterial ein Drama drucken wird, sondern man würde erst aus dem Rollenmaterial ein Manuskript als Unterlage für den Druck herstellen müssen. Da auch ein solches Verfahren grofse Schwierigkeiten machen würde, wäre eine Nachprüfung des zusammengestellten Dramas ganz unerläfslich. Dafs aber bei einer solchen Nachprüfung — und es würde kaum bei einer bleiben können — dem Nachprüfenden ein solches Versehen wie die Einsetzung eines bekannten Schauspielernamens entgehen sollte, ist nicht leicht einzusehen. Auch die Theorie an sich, dafs man nach Rollenmaterialen Dramen gedruckt hätte, ist ja mehr als problematisch. Es ist daher aber nicht nötig, weiter gegen diese Theorie zu polemisieren, da es ja ganz neue und, sollte ich meinen, nicht bedeutungslose Perspektiven eröffnet, wenn man das Auftauchen eines Schauspielernamens anstatt einer Personenbezeichnung an unserer Stelle im Zusammenhang mit der Improvisationstheorie betrachtet.

Ich mufs sagen, dafs es mir schon lange aus dem Charakter kleinerer Rollen bei Improvisationen deutlich geworden war, dafs sie nicht von den wirklichen Dichter-Improvisatoren stammen konnten. Solche Rollen sind häufig noch physiognomieloser, als sie es schon ihrem Charakter nach sein müfsten. Es gab für mich die theoretische Alternative, sie entweder minderbegabten Dilettanten (bei Improvisationen auf Liebhaberbühnen) oder aber für Improvisation oder überhaupt in ihrem Fach weniger begabten Schauspielern oder sogenannten Chargenspielern zuzuschreiben. In unserem Falle sehe ich mich aber der Erscheinung gegenüber, dafs in einer Improvi-

sation ein Schauspieler für eine Nebenrolle bestimmt ist, und es fragt sich nun nur noch, ob Goodal den Messenger improvisierte (was wahrlich kein Kunststück gewesen wäre und sich kaum noch als Improvisation bezeichnen liefse), oder ob er die durch die Nachschrift festgelegte Rolle bei einer Aufführung spielen sollte (was ich für ganz unwahrscheinlich halte, da kein rechter Grund dafür zu finden wäre, warum man gerade diese belanglose Rolle jemand Bestimmtem hätte zudiktieren sollen und alle andern nicht) oder schliefslich, ob Goodal die Rolle sowohl improvisierte als auch hinterher bei der Aufführung spielte. Hierüber möge jeder nach seinem Geschmack entscheiden. Ich habe vorläufig dies Bild: 1. dafs die Rollen von denen, die sie improvisierten, dann auch in der öffentlichen (oder halböffentlichen) Aufführung gespielt wurden, 2. dafs der Chargenspieler, der den Messenger „improvisiert" hatte, krank geworden war oder sonst etwas vorgefallen war und deshalb die Rolle Goodal übergeben wurde.

(Mit dem hier über Goodal Erörterten wäre vor allem das zusammenzuhalten, was Allison Gaw in „Anglia" Neue Folge Bd. XXXVII (1925), S. 298—303 über John Sincklo ermittelt hat. Über meine Bewunderung für Gaws Findigkeit und Scharfsinn, der es fertigbringt, mit Hilfe des Kriteriums der Ausgezehrtheit ein ganzes Repertoire eines dürftigen Schauspielers festzulegen, habe ich mich hier nicht zu ergehen. Praktisch scheint es mir, Gaw mit einer kritischen Bemerkung beizuspringen: Auf S. 297 unter b erwähnt Gaw die Erscheinung, dafs in H_6C III 1 Sincklo sich selbst antwortet. Dramaturgisch ist das ganz leicht zu erklären. Der eine Wärter sagt zum andern:

I'll tell thee what befell on me a day,
In this self place where now we mean to stand.

Natürlich erzählt er nun auch die Geschichte. Irgend jemand — es liegt mir hier nicht ob, zu ermitteln, wer — strich aber diese Geschichte als zu lang. Der andere Wärter hatte wahrscheinlich mit irgendeiner Bemerkung auf die Geschichte reagiert. Dann unterbrach aber der eine Wärter, also der Geschichtsanheber und ursprünglich auch -erzähler den andern mit der Zeile:

Here come's a man, let's stay till he be past.

Durch den Strich im Manuskript kommt es, dafs der eine Wärter sich selbst antwortet, obendrein sein "we mean to stand" mit "let's stay" repetiert — ein neuer Beweis, wie treu die Drucker druckten und wie notwendig eine gewisse Umstellung von der typographischen Kritik auf die theaterwissenschaftlich-dramaturgische ist.)

Die Revision.

Hiermit wären die grundlegenden Anschauungen entwickelt, ohne die man meiner Meinung nach zu einer praktischen Nutznieſsung der verdienstvollen Tat W. W. Gregs nicht kommen kann. Es bleibt nun noch übrig, das Schicksal des „Sir Thomas Moore"-Manuskripts nach der Fixierung der Improvisation in flüchtigen Zügen zu verfolgen.

Ich will mich nicht mit den verschiedenen Änderungen sprachlicher, verslicher und dramaturgischer Art befassen, die Anthony Munday in seiner Funktion als Abschreiber vorgenommen hat. Das wäre eine Untersuchung für sich, bei der man übrigens Anthony Munday als Dichter und Theatermann sicher von neuen Seiten kennenlernen würde. Für den hier gegebenen Zusammenhang würde es zu weit abführen. In der Tat sind die Eingriffe Anthony Mundays so stark, dafs man sich bei der nochmaligen Revision des Manuskripts veranlafst sah, vielfach auf die ursprüngliche Fassung zurückzugreifen. Ich kann nicht sagen, dafs das zu Anthony Mundays Gunsten spricht, der ja auch zu Shakespeares Zeit bekanntlich für etwas überlebt galt.

Anthony Mundays Reinschrift ging zum Zensor Edmund Tilney. Er griff seinerseits in die Reinschrift ein. Wiederum unterlasse ich, seine Eingriffe von den Eingriffen der späteren Revisoren kritisch zu sondern. Graphologische und dramaturgische Kriterien wären dabei in Einklang zu bringen. Am offensichtlichsten ist jedenfalls sein Eingriff da, wo er die Aufführbarkeit der Aufruhrszenen dadurch unterbindet, dafs er das betreffende Blatt zwischen Fol. 5 und 10 ausreifst; und die auf Fol. 5b stehenden Szenen IV und das Bruchstück von V durch hinreichende Striche überdeckt. Den Rest von VI auf Fol. 10a beliefs er, weil mit ihm in dieser Form praktisch nichts anzufangen war.

Den zweiten Fall, wo ein Blatt ausgerissen ist, nämlich zwischen Fol. 11b und 14a, führe ich auf einen anderen Umstand zurück, nämlich auf denselben, der die späteren Revisoren veranlafste, bei Szene VIII an den Rand zu schreiben: "This must be newe written", was durch Addition IV geschehen ist. Hier läfst sich am besten beobachten, wie wenig die Revisoren mit Anthony Mundays Umarbeitungen einverstanden waren. Besonders Dekkers Freude an Clownerien steht im Gegensatz zu Anthony Mundays biedermännischer Art.

Hier scheinen es mir also die Revisoren gewesen zu sein, die ein Blatt ausgerissen haben, um an seine Stelle eine ihnen geeigneter erscheinende Version und zwar die ursprüngliche einzufügen. Damit komme ich auf die Behandlung der Frage: Was hatte die Überarbeitung des vom Zensor verstümmelten Stücks für einen Zweck und wieweit wurde er von den Revisoren erreicht? Diese Frage hat zwar nicht mehr viel mit dem Problem der Improvisation zu tun. Aber niemand, der sich mit dem „Sir Thomas Moore" beschäftigt, wird unterlassen, diese Frage zu stellen. Meinerseits lege ich wiederum Wert darauf, jede Frage nach Möglichkeit zu beantworten, um dem in der Wissenschaft immer mehr um sich greifenden Belassen von indolenten „Ignorabimus" und „Ignoramus" entgegenzuarbeiten.

Mutmafslicher Anlafs für die Revision.

Eine Beantwortung des ersten Teils der Frage ist wichtig, weil es doch klar sein mufs, dafs durch den Machtspruch des Zensors die Aufführbarkeit des Stückes mit den Aufruhrszenen unterbunden war. Ohne diese wurde aber das Stück, wie richtig bemerkt worden ist, in einem Grade wertlos, dafs seine Urheber wahrscheinlich eher von seiner Aufführung abgesehen hätten. Wir sehen denn auch, dafs sie alsbald die betreffenden Blätter aus der Nachschrift heranziehen, um den für das Schicksal ihres Werkes ganz entscheidenden Ausfall wiederauszubessern. Dafs dies der Hauptgrund für die Überarbeitung war, ist schwer zu verkennen, und alles andere, was sonst noch geschah, scheint mir nur deshalb geschehen zu sein, weil in der kürzeren oder längeren Zwischenzeit sich Gesichtspunkte und Verhältnisse derart geändert hatten, dafs einige

weitere Maſsnahmen bei der Überarbeitung sich von selbst ergaben. Die Schwierigkeit bleibt aber bestehen, daſs man die Aufruhrszenen wiedereinfügte, trotzdem der Zensor ihre öffentliche Aufführung verboten hatte.

Ich habe die Möglichkeit einer Lösung dieser Schwierigkeit bereits berührt und kann nur wiederholen, daſs die Aufführung des Stückes vor einer Privatgesellschaft mir äuſserst wahrscheinlich vorkommt. Das Stück ist, wenn es auch vom dramatischen Standpunkt aus lose aneinandergereihten, nur durch die Biographie des Helden zusammengehaltenen Szenen besteht, im höchsten Grade bühnenwirksam, denn jede Szene enthält ihre eigenen Effekte, oft im schönsten Sinne, und die Abwechslung in diesen Effekten ist überaus glücklich und natürlich. Daſs also die Hersteller des Manuskripts es ohne Bedauern in die Bühnenbibliothek würden haben wandern lassen, ist nicht anzunehmen. Andererseits ist es durchaus möglich, daſs einer von den vielen Besitzern einer privaten Bühne sich eines Stückes angenommen hat, das soviele interessante Themen berührt. Man denke allein an die Aufführung von „Richard II." im Zusammenhang mit der Essex-Rebellion, und man wird das aktuelle Interesse des „Sir Thomas Moore" in der richtigen Weise einzuschätzen wissen. Daſs aber das Manuskript nur für eine einmalige Aufführung hergerichtet ist, scheint mir dadurch gestützt, daſs die „reference marks", die die Additions mit der Hauptschrift des Anthony Munday verbinden sollen, nicht in der Vollständigkeit vorhanden sind, wie man es bei einer sorgfältigen Durcharbeitung für eine Reihe von Aufführungen erwarten würde. Die Möglichkeit, das Stück doch noch einmal aufzuführen, kann sehr plötzlich aufgetaucht und die Überarbeitung dementsprechend flüchtig ausgefallen sein. Das ist, je öfter man das Ganze überschaut, desto mehr zu bemerken. Immerhin möchte ich behaupten, daſs das Manuskript in der Verfassung, wie es uns überkommen ist, als Grundlage für eine Aufführung hat dienen können. Das zeigen, würde dann den zweiten Teil der Frage beantworten heiſsen: Wieweit erreichten die Revisoren ihren Zweck, durch die Überarbeitung aus dem von Anthony Munday abgeschriebenen und von Edmund Tilney verstümmelten Text wieder einen zusammenhängenden und einigermaſsen lesbaren herzustellen? Das heiſst aber zugleich vielfach, zeigen, wie

sich die Additions der Abschrift Anthony Mundays einfügen. Gerade hierüber herrscht bis jetzt noch die gröfste Unklarheit.

Das Verfahren bei der Revision.

Addition I.

Addition I steht zwar im Manuskript an erster Stelle, hat aber im Drama den letzten Platz (Szene XIII) und ist sicher auch erst zu allerletzt aus dem Heft der Nachschriften herausgenommen und in das Abschriftheft eingefügt. Sie ist da untergebracht, wo durch den Eingriff des Zensors sowieso eine Unterbrechung des Textes vorhanden war. Für den, der das Buch nun benutzte, bestand keine Schwierigkeit, zu sehen, dafs nicht Addition I (Fol. 6) auf Fol. 5 folgte, sondern Addition II (Fol. 7ff.), die den offensichtlichen Ersatz für das auf Fol. 5b Gestrichene bildet. Er blätterte also nach Fol. 5 einfach über Fol. 6 hinweg und ging direkt zu Fol. 7 über, wo Szene IV richtig an das Ende von Szene III auf 5b anschlofs. Andererseits wurde er in Szene XIII des Abschrifttextes durch ein auffälliges Zeichen darauf aufmerksam gemacht, dafs er hier auf eine Addition zurückzugreifen habe. Wo diese zu finden sei, wufste entweder der nachherige Benutzer, wenn er es war, der die Anordnung getroffen hatte, selbst, oder er instruierte den andern, der das Manuskript zu benutzen hatte. Dem Laien wird es vielleicht als unerfüllbare Anforderung erscheinen, dafs jemand sich in der Hitze einer Theateraufführung in einem so verzettelten Manuskript zurechtfinden soll. In der Bühnenpraxis gibt es aber in der Tat Bücher, die so verschmiert, zusammengeklebt, mit Strichen und „wiederaufgemachten“ Strichen übersät sind, dafs es kaum zu verstehen ist, wie auf solcher Grundlage überhaupt eine zusammenhängende (Schauspiel- oder Opern-) Aufführung zustande kommen kann. Andererseits tritt in der Praxis nur allzuhäufig an den Souffleur z. B. die Anforderung heran, plötzlich die Stelle auf irgendeiner Seite des Soufflierbuchs zu finden, zu der ein Schauspieler versehentlich „gesprungen“ ist. Kennt man solche Schwierigkeiten der Theaterpraxis, so kann man nur sagen, dafs ihnen bei der Zusammenstellung des revidierten Textes des „Sir Thomas Moore“ mit verhältnismäfsig sehr grofser Sorgfalt begegnet ist.

Addition II, Handschrift B.

Der erste Übergang, der also stattfindet, ist der von Fol. 5 zu Fol. 7, von Szene III in der Abschrift zu Szene IV in der Nachschrift von B der Addition III. Am Ende dieser Szene IV in der Originalnachschrift ist zu dem Schlufscouplet des Clowns in einer anderen Handschrift hinzugefügt: „Manett Clowne". Diese Bühnenbemerkung setzt W. W. Greg in Verwirrung, indem er meint, der Bearbeiter habe fälschlich den Clown bis in die nächste Szene hinein auf der Bühne lassen wollen. Eine solche Intention wäre ebenso abstrus gewesen, wie Gregs Auffassung verfehlt ist. Es handelt sich einfach darum, dafs der Clown, während die andern abgehen, noch einen Augenblick allein auf der Bühne bleibt, um mit seinem Schlufscouplet sich den Applaus zu holen. Aufserdem hätte W. W. Greg sich erinnern können, dafs im Tamar Cam I — Plot dasselbe vorkommt: W. W. Greg, Henslowe Papers (London 1907) p. 146, l. 38: „Exeunt. manet clowne. Exit."

Addition II, Handschrift C.

Der Anfang der nächsten Szene bringt eine Anspielung auf die Stockfechtszene, von der in der Abschrift der Hauptteil dem Ausreifsen eines Blattes durch den Zensor zum Opfer gefallen ist. Der erhaltene (und nur durchstrichene) Anfang auf Fol. 5b beweist, dafs die Improvisatoren sich mit der blofsen Anspielung, wie wir sie in der Nachschrift finden (Addition II, Handschrift C, Fol. 7b, l. 68—75) nicht begnügten, sondern sich nachträglich entschlossen, das in der Anspielung nur berührte Vorkommnis in einer wirklichen Szene auf der Bühne zu bringen. Das wirft, scheint mir, ein weiteres Licht auf das Verfahren bei einer Improvisation, das ja in vielem dem heutigen bei Herstellung eines Films nicht unähnlich gewesen sein mufs.

Dafs die Improvisatoren erst nachträglich auf den Gedanken gekommen sind, die Stockfechtszene zu improvisieren geht daraus hervor, dafs sie in Addition II der Anspielung nicht voraufgeht. Sie findet sich unter den Nachschriften überhaupt nicht.

Dafs die Nachschrift, die Anthony Mundays Abschrift der Stockfechtszene zugrunde liegt, nicht vorhanden ist, könnte allenfalls darauf zurückzuführen sein, dafs dieses Blatt in

der Nachschrift verlorengegangen war, als man das Manuskript wieder zusammenstellte. Eine solche Ausnahme zu machen, ist aber durchaus nicht nötig; denn es ist ganz erklärlich, dafs man bei der Überarbeitung die Stockfechtszene als überflüssig erkannte, was einem bei der allmählichen Herstellung der Improvisation nicht gleich deutlich zu werden brauchte. Wenn man aber bei der Wiederholung die Stockfechtszene fallen liefs, war es auch natürlich, die belanglose Anspielung zu streichen, wie es Fol. 7b, l. 68—75 geschehen ist.

Addition II, Handschrift D.

Der Übergang von Fol. 9a zu 10a bringt eine kleine Unstimmigkeit mit sich. Der Revisor hatte die Wahl, entweder die durch das Umwenden des Blattes unterbrochene Nachschrift der Rede Moores auf Fol. 9a in Versen oder die zweite Version auf Fol. 10a in Prosa zu streichen. Er tat das letztere und, wie mir scheint, mit Recht. Plötzlich Prosa zu sprechen, war bei der Wiederholung einer Improvisation ein Unding. Wurde aber, wie ich mir denken könnte, dem ursprünglichen Improvisator bei der Aufführung vor dem Publikum sein einmal angelegter Text in seiner fragmentarischen Form hinaufsouffliert, so hatte er es ja nicht schwer, den unterbrochenen Satz nach Gefallen zu Ende zu führen. Stimmen diese Voraussetzungen, so ist es dann auch nicht schwer, sich das Zeichen in l. 270 in Gregs reprint für die Malone Society, l. 117 in „Hand“ 1923 zu erklären, das Greg in „Hand“ glücklicherweise als „it“ oder „yt“ zu erklären aufgibt.

Addition IV.

Die Erasmus-Faulkner-Szene VIII ist durch eine neue Abschrift von C ersetzt, die zwei Blätter, Fol. 12 und 13, einnimmt. Aus Freude an diesem Abschlufs, vielleicht aber auch, um die Seite Fol. 13b auszufüllen, setzte Dekker (Handschrift E) den ursprünglichen Schlufs noch hinzu. Dies bildet dann Addition IV, die, wie Addition II, an ihrer richtigen Stelle steht.

Addition III und IV.

Auf den diese Addition (IV) einschliefsenden Seiten Fol. 11b und 14a waren die Reste derselben Szene VIII in Anthony

Mundays Abschrift stehengeblieben. Diese beiden gestrichenen Stellen geben Platz für das Aufkleben von Addition III und V. Es ist zu beachten, dafs Addition V, obgleich die ganze Seite Fol. 14a ausgestrichen ist, ebenso wie Addition III (und auch I) auf das untere Ende der Seite aufgeklebt ist, ein Zeichen, dafs der Revisor Addition III und V in Zusammenhang miteinander anordnete.

Addition III.

Addition III halte ich für einen Monolog, der zwischen Szene VI und VII eingelegt wurde, besonders, um den so folgenschweren zeitlichen Abstand zwischen Moores Versprechen und seiner verspäteten Rückkehr deutlich zu machen. — Sollte das Kreuz am Anfang von Szene VII sich auf die Einschaltung des Monologs beziehen, so wäre es merkwürdig unglücklich gesetzt.

Der Aufbau von Addition V läfst sich günstiger im Anschlufs an Addition VI entwickeln.

Addition VI.

Bei keinem Falle läfst sich die Geschicklichkeit des Verfahrens besser aufweisen als bei Addition VI. Dies Blatt, Fol. 16, ist vor der Seite eingeschaltet, auf deren Mitte der Text an Szene IX angehängt werden sollte. Warum vorher? — Ich mache dasselbe, wenn ich in meinem Manuskript, das ich auf lose Blätter schreibe, etwas einschalte, was mitten auf ein Blatt gehört; denn würde ich das Blatt mit der Einschaltung hinter dem betreffenden Blatt in den Blätterstofs einreihen, so würde ich Gefahr laufen, beim Ins-reine-schreiben das Hinweiszeichen zu übersehen und erst nach Erledigung der Seite merken, dafs hinterher das Blatt mit der Einschaltung liegt. Das kann mir nicht passieren, wenn ich das Blatt vorher lege.

Addition VI ist nicht dramatisch wichtig. Erwägt man die Gründe, die Anthony Munday zur Weglassung, die Revisoren aber zur Einschaltung veranlafsten, so kommt man auf die Erklärung, dafs man bei öffentlichen Aufführungen der Zeit wegen kürzen mufste, bei privaten aber Hamlet- und König Lear-Zeiten hatte.

Der durchkreuzte Kreis als reference mark in Addition VI ist durch Hinzufügung eines exzentrischen Kreises wohl von dem Hinweiszeichen in Addition V unterschieden. Addition VI ist also nach Addition V eingefügt Bei der Improvisation war der Vorgang umgekehrt.

Addition V.

Nach Fertigstellung der Schauspielszene (IX) beschlossen die Improvisatoren, diese Szene mit der vorhergehenden, ganz heterogenen und ebenfalls umfangreichen Erasmus-Faulkner-Szene zu verbinden. Sogleich, noch auf demselben Blatt (Fol. 16b) und mit demselben Schreiber (B), wurde die Meldung des Boten an Moore improvisiert, dafs Gäste kämen.

Die Antwort, die Moore laut Addition V auf diese Botschaft gibt, hätte auf demselben Blatt (Fol. 16) auch noch Platz gehabt. Aber der Gedanke, dafs Moore schicklicherweise auch auf den eben gegangenen Gast Erasmus Bezug nehmen mufste — die Verbindung "frends goe and Come" ist dann wirklich sehr schön geworden — ist ihnen erst hinterher gekommen. Eine vollständige Verbindung herzustellen, ist nicht gelungen, wie Greg richtig bemerkt (einleitende Fufsnote zu Addition V). Dafs Roper schon das Banquet vorbereitet hat, bevor ihm Moore etwas vom Kommen der Gäste hat sagen können (Fol. 18 oben), ist gewifs eine grobe Unstimmigkeit. Aber es ist nicht die einzige, die im Drama der Shakespeare-Zeit vorkommt. Mag sich nun auch der aufmerksame Leser von heute an einer solchen Unstimmigkeit stofsen, der Bühnenfachmann der Shakespeare-Zeit kam über solche logischen Klippen leicht hinweg. Der Revisor betrachtete es einzig als seine Aufgabe, die auf zwei verschiedenen Blättern geschriebenen Reden des Boten und Moores zusammenbringen und an einer geeigneten Stelle einzufügen. Diese Stelle bot ihm die durchgestrichene Seite (Fol. 14a), gerade Fol. 13b, wo die Brücke zwischen den beiden Szenen eingeschaltet werden sollte, gegenüber. Er klebte die Rede des Moore auf und schrieb die Rede des Boten von der noch nicht eingefügten Addition VI (Fol. 16b) ab. Die Art dieser Abschrift ist instruktiv. Bezeichnend ist ferner, dafs der Bote ausdrücklich zu Moore tritt. Der Sprecher schreibt dementsprechend bei den letzten Worten Moores in der vorhergehenden Szene (VIII) an den

Rand "Enter a messenger heere", mufs es aber gleich wieder ausgestrichen haben, da er das „exit" für Moore stehen gelassen hat. Es scheint dann ein anderer Revisor gewesen zu sein, der kurzerhand Addition V ans Ende von IV hängt und die mögliche Schwierigkeit, dafs die Rolle des Boten in den Händen der Darstellers — vielleicht des Morris — lag, dadurch beseitigte, dafs er den Boten „T Goodal" zudiktierte.

(Bei der Revision wäre vielleicht an Kollaboration nach Art eines Regiekollegiums zu denken. Dies Revisorenkollegium mag nach literarischen Begriffen sehr rigoros vorgegangen sein, jedenfalls hat es seinen Zweck erreicht, mit geringem Aufwand ein spielbares Manuskript herzustellen.)

* * *

Die hiermit gegebenen Ausführungen wollen weder als erschöpfend, noch als abschliefsend gelten. Erfahrungen, die im Verfolg der hier angeregten Gedankengänge gemacht werden können, werden möglicherweise dies oder jenes an dem hier Vorgebrachten modifizieren. Aber der Umkreis der hier vorgebrachten Gesichtspunkte dürfte doch zu grofs sein, als dafs das etwas an den Grundanschauungen ändern könnte.

Dafs gerade diese Grundanschauungen auf Widerstand stofsen werden, ist mir wohl bewufst. Sie entspringen einem lebendigen Verhältnis zur Bühne, zu der selbst die besten Forscher noch immer ein allzu theoretisches Verhältnis haben. Aber gerade dieser Umstand wird in Versuchung führen, zu meinen, das hier Vorgebrachte könne vielleicht vom Standpunkte der Theaterpraxis seine Berechtigung haben, brauche sie aber nicht vom wissenschaftlichen zu haben. Wer so urteilen würde, gäbe sich einem Selbstbetrug hin. Das hier Vorgebrachte darf beanspruchen, auch bei Einnahme der verschiedensten wissenschaftlichen Standpunkte Geltung zu behalten. Dagegen kann gesagt werden, dafs die Forschung, die von solchen Vorstellungen wie den bisherigen von der Natur der Kollaboration ausgehend solche Erscheinungen wie das „Sir Thomas Moore"-Drama beurteilen will, unrettbar in ein Fahrwasser gerät, an dessen einer Seite die Skylla der Fragezeichen, an dessen anderer aber die Charybdys abstruser Deutungen lauert. Wer nach der Durcharbeitung dieses Aufsatzes noch einmal die Literatur über das „Sir Thomas Moore"-

Manuskript zur Hand nimmt, mufs sehen, dafs man auf den alten Wegen nicht mehr weiterkommt. Zu den bewährten alten Methoden müssen neue Methoden und Gesichtspunkte hinzukommen, wenn man überhaupt noch willens ist, den Problemen auf den Grund zu kommen.

Nachwort.

Die Zustellung des ersten Korrekturbogens durch die Druckerei veranlafst mich, meine beabsichtigte Stellungnahme zu zwei inzwischen erfolgten Äufserungen in der Identitätsfrage beschleunigt aufzusetzen.

1.

Charles J. Sisson hat im Aprilheft der „Modern Language Review“ eine Rezension über zwei 1927 erschienene Bücher von Samuel Tannenbaum, ‘Problems in Shakespeare’s Penmanship’ und ‘The Booke of Sir Thomas Moore’ (A Bibliotic Study) abgegeben. Die beiden Bücher stehen mir noch nicht zur Verfügung. Da sie aber Erweiterungen dessen sind, was Tannenbaum in den „Studies in Philology“ statuiert hat, so bin ich in der Lage, allem entgegenzutreten, was Sisson in der Kernfrage gegen Tannenbaum vorbringt.

Zunächst sieht ja freilich Sissons Kritik wie ein Rückzug aus. Es wird zugegeben, dafs Sir Thompson den Bogen überspannt hat, wenn auch nicht zugegeben wird, dafs seine Sehne gesprungen ist. Dafür bekommt Tannenbaum alle möglichen Dinge vorgehalten, die mehr oder weniger abseits vom Kern der Frage liegen; worauf es ankommt, das tut Sisson mit folgenden Worten ab: “Dr. Tannenbaum, I imagine, will stand alone in his belief that the evidence from handwriting offers an impossibility”, die Thompsonsche Hypothese anzunehmen. Dies ist in der Tat eine Einbildung von Sisson, und ich würde hoffen, dafs vielmehr er, Sisson, darin allein steht, dafs er scheinbar nicht einmal für sich den geringsten Versuch gemacht hat, sich mit der ausführlichen Begründung Tannenbaums zu seinem Urteil in der Identitätsfrage auseinanderzusetzen.

Sisson nennt Tannenbaums Resümee, “that on the basis of the six unquestioned signatures the weight of the evidence

is overwhelming against the theory that in folios 8 and 9 of The Booke of Sir Thomas Moore we have a Shakespeare holograph", kurzweg "a categorical statement". Dies ist nun freilich von Sisson eine mehr als kategorische Behauptung, denn Tannenbaum setzt sich in „Studies in Philology" auf sieben Seiten unter neun Rubriken mit Sir Thompson auseinander und stellt auf weiteren zehn Seiten unter 25 Rubriken alles zusammen, was seiner Meinung nach beweist, dafs die drei Seiten nicht von Shakespeare geschrieben sind, und wenn Tannenbaum sonst mit seiner Glaubensgewifsheit allein stehen bleiben sollte, was allerdings kaum zu befürchten ist, so würde ich gern an seiner Seite stehen bleiben, im Vertrauen auf die Richtigkeit des Hamletworts, dafs "the censure of the judicious must o'erweigh a whole theater of others", wenn die „andern" der Sache nicht auf den Grund gehen wollen oder können.

Mit keinem einzigen dieser 34 Punkte fühlt sich Sisson auf seinen drei Seiten Kritik bemüfsigt sich auseinanderzusetzen. Sie schrumpfen scheinbar vor seinem Kritikerblick, der so aufserordentlich geschärft ist, wenn Sisson eine Aussicht sieht, dem gefährlichen Konkurrenten etwas am Zeuge zu flicken, unvermittelt zu einer einzigen Kategorie zusammen, die Sisson mit seinem Glauben hofft abtun zu können, Tannenbaum würde mit seinem „Glauben" allein stehenbleiben.

Nachdem sich Sisson auf diese Weise von dem Schlage, von dem er sich getroffen fühlt, erholt hat, holt er seinerseits zu einem Gegenschlage aus, gegen dessen logische Ungerechtfertigtheit Tannenbaum, fürchte ich, nicht weniger wehrlos sein wird als jemand, gegen den in einem Wettstreit unerlaubte Tricks angewendet werden. Sisson fordert nämlich, dafs Tannenbaum an Stelle von Shakespeare einen andern Anwärter für die fragliche Autorschaft der drei Seiten beibringen müsse; wenn (und da) er das nicht könne, "the hypothesis offered must hold the field". Dafs dieser Trick weder logisch einwandfrei noch fair ist, dürfte vielleicht denen, die kein persönliches Interesse daran haben, dafs die (von Sir Thompson doch so undogmatisch aufgestellte) These um jeden Preis behauptet wird, klar sein.

Sisson geht aber sogar so weit, Tannenbaum falsche Logik vorzuwerfen. "It is, again, false logic to assert that the want of absolute and independent cogency in one argument out of

a series of converging arguments invalidates the whole or deprives it of cumulative force." Was hinter diesem Vorwurf lauert, ist der Wunsch, nun, nachdem der Identitätsbeweis durch die Handschrift selbst den geschworensten Parteigängern — nicht Sir Thompsons, sondern der Identitätstheorie — „unduly stressed", also einigermafsen anfechtbar erscheint, die andern Argumente des Buches „Hand", die ursprünglich nur als Stütze der Thompsonschen These beigefügt waren, ins Vordertreffen zu bringen.

Was bei einem solchen Guerillakrieg, nachdem die Kerntruppen versagt haben, noch herauskommen mag, wird man in Ruhe abwarten können. Sisson scheint noch Hoffnung zu haben: "Few will agree that Professor Schücking has disposed of Prof. Chambers' arguments, or that Professor Dover Wilson's evidence may be ignored." Ich fürchte, dafs die Genannten sich bedanken werden, in dieser Sache noch etwas mehr zu tun, nachdem das, was sie bis jetzt getan haben, so gut auf sich beruhen kann.

Doch es kommt nicht darauf an, weiter auseinanderzusetzen, warum diese Kritik Sissons eine ganz verfehlte und unbillige ist. In dieser Beziehung gehört sie ja nur zu der grofsen Masse von Kritiken, die auf die gleiche Art verfafst werden. Bezeichnender ist hier, dafs ein kritisierender Gelehrter etwas vernachlässigt, was zu den fundamentalen Voraussetzungen des wissenschaftlichen Betriebes gehört: Er hat sich mit dem, worüber er spricht und sogar kritisiert, nicht richtig beschäftigt. Soweit führt eben ein studium cum ira. Um so angebrachter ist es, in etwas anderen Worten zu wiederholen, was ich im vorliegenden Aufsatz in richtiger Erkenntnis der Lage schon einmal gesagt habe: Auch aus dieser Behandlung einer wissenschaftlich sauberen und gewissenhaften Untersuchung durch einen andern Wissenschafter entgegengesetzter Meinung ist zu ersehen, welche Wachsamkeit Tannenbaum und alle, die sich gleicher Gewissenhaftigkeit befleifsen, werden aufbieten müssen, damit nicht von neuem das Unkraut ungeprüfter Behauptungen die mühsam errungenen Wahrheiten überwuchert, die Schule der Bequemen, die sich gern von Autoritäten und „general agreements" ins Schlepptau nehmen läfst, sich noch weiter ausbreitet und die Shakespeare-Wissenschaft um eine neue, in ihrer Halt- und

Gegenstandslosigkeit bereits entschleierte These durch den Kult einer hierarchischen Gruppe bereichert bleibt."

2.

Auch W. W. Greg hat in einer Kritik über die beiden Bücher Tannenbaums in der literarischen Beilage der „Times" (24. November und 1. Dezember 1927) einen teilweisen Rückzug angetreten. Ich habe in diesem Falle nicht nötig auseinanderzusetzen, warum ich mit dem Mafs dieses Rückzuges nicht zufrieden bin, da das, was W. W. Greg im letzten Satz des spaltenlangen Aufsatzes ausspricht, in der Bedeutung, die ich diesem Ausspruch beimesse, all die vorhergehenden Rückzugsetappen auffliegen läfst. W. W. Greg schreibt: "If these (3) positions can be established, I think that together they incline the balance of probability in favour of identification. More than this I would not claim. I feel tempted (sic!), however, to add one more proposition of a somewhat challenging nature, namely: — (Proposition 4) On purely palaeographical grounds there is less reason to suppose that all six signatures were written by the same hand than there is, granting this identity, to suppose that the hand of the signatures also wrote the addition to More." —

— — Es gibt auch im wissenschaftlichen Leben Augenblicke, in denen einem für Sekunden der Atem stillstehenbleibt; wo man spürt, dafs von diesem Augenblicke an ein Faden, der auf der Spule der Geschichte durch Zeiten aufgerollt ist, rückwärts zu rollen beginnt. Denn was bedeutet dieser Satz anderes, als dafs in W. W. Greg die Ahnung aufblitzt, dafs es mit der Zusammengehörigkeit der sechs Unterschriften, die für Tannenbaum noch „unquestionable" ist, doch einen Haken haben könne.

Zu meiner Freude sehe ich aus dem mir zugesandten ersten Korrekturbogen, dafs ich demselben Bedenken, das allerdings bei mir bereits viel entschiedenere Formen angenommen hat, bereits auf S. 195 unten Ausdruck verliehen habe, so dafs ich den Nachweis erbringen kann, dafs ich auf diese Spur unabhängig von W. W. Greg gekommen bin.

Bezeichnend ist ja nun, dafs diese Entdeckung, von der freilich noch zweifelhaft ist, in welchem Stile sie durchsickern und in welchem Umfange sie zu einem Durchbruch führen

wird, durch jene andere hervorgerufen ist, von der sich Pollard versprochen hatte, dafs durch sie all die ketzerischen Theorien krachend zu Boden geworfen werden würden. Ich bin zwar nicht mikro-akustisch genug veranlagt, um gleich ein Krachen zu vernehmen, wenn an einer der Stützen der Shakespearebiographie, den sechs Signaturen, ein Partikelchen wacklig zu werden anfängt. Dagegen gelingt es mir nunmehr leicht, die Zusammenhänge dieses Krösusabenteuers zu überschauen, bei dem denen, die von sich sagen, dafs sie im Besitz seien, auch so etwas wie ein verführerisches Orakel zugeraunt zu haben scheint: „Wenn Ihr über den Halys geht, werdet Ihr ein grofses Reich zerstören."

In Ermanglung von Manuskripten aus Shakespeares Werken mufste man sich mit den dürftigen Signaturen begnügen und war natürlich froh, als eine dazu kam. In dieser Entdeckungsfreude meldete sich nicht das kritische Bedenken, dafs es ja zur Zeit des Dichters mehrere William Shakespeare gab — —: alle Signaturen waren einfach vom Dichter, soweit man in ihnen nicht spätere Fälschungen sah.

Als die Hoffnung aufstieg, in dem Manuskript des „Sir Thomas Moore" das Manuskript einer Dichtung Shakespeares enthalten zu haben, da hätte es eigentlich nicht schwerfallen sollen, aus vier voneinander erheblich verschiedenen Unterschriften — denn die beiden Unterzeichnungen beim gleichen Kaufvertrag, die ebensosicher von einer Person herrühren wie die drei des Testaments, sind unter so verschiedenen Bedingungen geschrieben, dafs zwei grundsätzlich verschiedene Schriftzüge herauskommen mufsten, wie das Tannenbaum gezeigt hat — genügend Merkmale herauszufinden, die sich auch auf den drei Seiten verstreut hätten finden lassen können. Aber selbst das ist noch äufserst schwergefallen, so dafs man wirklich fragen möchte, ob es nicht vielleicht leichter fallen würde, eine Verwandtschaft dieses Konglomerats von Schriftmerkmalen mit einem beliebigen anderen Manuskript der Zeit herauszufinden.

Es liegt hier groteskerweise eine ähnliche Fehlerquelle vor wie bei den Baconianern, die durch eine Reihe von (übrigens recht naiven) mathematischen Operationen eine solche Menge von Chifferschlüsseln in die Hand bekommen, dafs sie aus jedem beliebigen Werk herauslesen können, was ihnen ihr

zweifelhafter Instinkt eingibt. Das ist ein sehr offenbarer Okkultismus. Bedenklich ist es aber, dafs die Forschung, die sich mit einigem Recht über den Baconianismus erhaben dünkt, sich denselben Irrtumsmöglichkeiten ausgesetzt zeigt.

* * *

Vielleicht wäre es günstig, wenn eine Nachprüfung des Axioms von der Zusammengehörigkeit der sechs Shakespeare-Signaturen und damit in Zusammenhang eine Berücksichtigung der von Tannenbaum verteidigten Montaigne-Signatur von den krampfhaften Versuchen, die Identitätstheorie zu retten, ablenken würde. Ich möchte aber betonen, dafs ich an einer derartigen Untersuchung ein ebenso sekundäres Interesse haben würde wie an der Identitätsfrage. Was mir bei dem augenblicklichen Stande der Shakespeare-Forschung als das einschneidendste Problem erscheint, das ist das Problem der Improvisation, und ich möchte Kritiker, die mit mir kritische Methoden, wie ich sie unter 1. dieses Nachworts charakterisiert habe, für meidenswert halten, ersuchen, sich bei Beurteilung meines Aufsatzes in erster Linie an meine Behandlung des Problems der Improvisation zu halten. Hier befinde ich mich in meinem eigenen Lager, während man auf andern Gebieten so leicht in das verfängliche Fahrwasser kritischer Beurteilung geraten könnte, zu fragen, in welches Lager ich nun in dieser oder jener Frage gehöre. Ich halte z. B. von Tannenbaum aufserordentlich viel, aber nichts wäre verkehrter, als zu meinen, ich gehörte in irgendeiner Weise mit ihm unter eine Decke. Wie ich bei andern Unabhängigkeit schätze, möchte ich sie auch für mich voll in Anspruch nehmen dürfen.

HEIDELBERG. WILHELM MARSCHALL.

DAS DRAMA EUGENE O'NEILLS.[1])

(Eine kritische Interpretation.)

In seiner Einleitung zu Sherwood Andersons „Winesburg, Ohio" verkündete kürzlich der Amerikaner Ernest Boyd voll Stolz: "These years of destruction of Europe, by some law of compensation, have been years of creation and development in this country."

Wenn man heute dieser jüngsten schöpferischen Entwicklung in Amerika gedenkt, so darf auch nicht mehr der Name eines Mannes fehlen, der in nunmehr 13jährigem künst erischen Ringen das amerikanische Bühnendrama aus seiner ungerechterweise oft allzusehr geschmähten Stellung auf die Höhen anerkannter Kunst geführt hat: Eugene O'Neill.

An so manchem Glückloseren gemessen, wurde es dem Dramatiker O'Neill verhältnismäfsig leicht gemacht, sich durchzusetzen: günstige Zeitumstände und die hilfreiche Hand namhafter Kritiker sind seinem Werke fördernd entgegengekommen. Wenn man bedenkt, wie vormals der Ausländer den Amerikanern oft hat zeigen müssen, wo unter ihnen, verborgen und verkannt, eine echte Dichterseele glühte, so wird man O'Neill beglückwüschen müssen zu seinem geraden Wege in den Lichtkreis des verdienten Ruhmes.

Umstritten oder nicht: Er, der vor 12 Jahren noch völlig Unbekannte, hat heute längst den Kranz als führender Dramatiker Amerikas errungen. Eine achtenswerte Reihe seiner Dramen wird bereits seit Jahren in London, Berlin, Paris, Moskau und anderswo auf dem alten Kontinent — ja, selbst im fernen Japan — aufgeführt.

---

[1]) Die vorliegende Studie ist die Einleitung zu einer später erscheinenden Arbeit, meiner Analyse der Dramen O'Neills.

Klagte noch vor etwa einem Jahrzehnt der scharfsinnige amerikanische Kritiker George J. Nathan, dafs — also trotz seiner MacKayes, Sheldon, Moody und Crothers — Amerika noch immer kein nennenswertes Bühnendrama aufzuweisen habe, so prophezeite dieselbe Feder wenige Jahre später in der Einleitung zu O'Neills Einakterbande „The Moon of the Caribbees" den anbrechenden Morgen einer neuen Ära. Heute lauschen Hundertausende in Spannung bei jedem neuen Bande, was wohl der fruchtbare Dichter seinem Publikum bescheren möge. Und man lauscht nicht nur mehr in Amerika. Denn, was Theodore Dreiser, Sherwood Anderson und einer Handvoll weiterer Künstler auf dem Gebiete des Romans, das sollte diesem einen O'Neill auf dem Felde der Bühne gelingen: eine literarische Renaissance in Amerika.

Wie sieht nun das Werk aus, das solches Wunder bewirkt hat?

Was sofort ins Auge springt, ist die ungeheure Schaffensenergie und Produktivität des Künstlers; aber auch die schonungslose Strenge dem eigenen Werke gegenüber:

Seit 1914 hat O'Neill einige 50 Dramen, davon schätzungsweise die Hälfte Einakter, geschaffen. Von dieser Zahl sind in die bis heute vorliegenden sechs Bände der Gesamtausgabe der Werke (Boni und Liveright, New York) aufgenommen: 14 Vollspiele und 9 Einakter. Fünf kleine Einakter, Proben der allerersten Erzeugnisse seiner Dichterfeder, die in dem Bande "Thirst and Other One Act Plays" Boston (Gorham Press) 1914, vereinigt sind, hat der Dichter ebenfalls bereits mit dem Banne belegt, ihr Weitererscheinen sowie ihre Aufführung verboten. Auch sie fallen also der langen Reihe als ungenügend Verworfener anheim.

So bleiben nur 23 Spiele, das heifst nicht einmal die Hälfte der bisherigen Geschöpfe seiner Kunst, die der Dichter heute anerkennen will. Eine lange Reihe hat er selbst vernichtet, ehe sie den Druck oder das Rampenlicht erleben konnten; wieder andere — etwa ein Dutzend — hat er nach unbefriedigendem Bühnenergebnis kurzerhand zurückgezogen und noch im Manuskript zerstört. Eine kleinere Anzahl ist nach mangelhaftem Theaterresultat von Grund aus umgestaltet in völlig neuer Form, zum Teil sogar mit neuen Titeln, in die Gesamtausgabe seiner Werke eingegangen. Nichts könnte die scharfe, verantwortungsbewufste Selbstzucht, den

kritischen Geist des Dichters dem eigenen Werke gegenüber schlagender belegen. Von den rund 40 aufgeführten Spielen sind etwa die Hälfte bis zwei Drittel auf der Bühne erfolgreich gewesen.

Doch werfen wir erst einen Blick auf den Menschen O'Neill und seinen bewegten Entwicklungsgang, ehe wir den Dramen selber nähertreten.

Die fesselnde Geschichte von O'Neills Leben ist in englischer Sprache wiederholt erzählt worden. Schon der Name seines Vaters, James O'Neill, hatte in der Welt der Bühne einen guten Klang: von der väterlichen Seite kam Eugene O'Neill das Künstlerblut. Seine Mutter, Ella Quinlan, ebenfalls Katholikin, war ernst und fromm. Der Sohn hat später erzählt, dafs seine Mutter auch aufserordentliche musikalische Begabung besafs und „ungewöhnlich gut" Klavier spielte. "I like good music, and always have, since my earliest childhood", schrieb der Dichter einmal an George J. Nathan. Der dramatische Lebensrhythmus des Vaters, das musikalische Ohr und der zum Grübeln neigende Ernst von seiten der Mutter — sie bilden die elterliche Erbschaft, die dem Knaben in die Wiege gelegt ward, als er am 16. Oktober 1888 zu New York City in die Welt trat.

Es sind Grundelemente, denen wir auch in seiner Kunst wieder begegnen.

Im folgenden gebe ich einen kurzen autobiographischen Abrifs aus O'Neills Feder wieder, der aus dem Jahre 1919 stammt und den Barrett H. Clark in seinem Büchlein „Eugene O'Neill", New York 1926[1]), mitteilt:

"— — it seems to me that a bare outline of my experiences preceding any attempt — or, in truth, desire — to write might be interesting as

[1]) Das Buch, aus dem zitieren zu dürfen ich dem Verlage Robert M. McBride & Co., zu New York verdanke, und dem ich in erster Linie für das Tatsachenmaterial im biograpischen Teil dieser Arbeit verpflichtet bin, sei an dieser Stelle für weitere Information über die Persönlichkeit des Dichters empfohlen, da es auf gründliches Studium des Menschen O'Neill und umfangreiche Nachforschungen unter den Freunden des Dichters basiert ist. Als Kritik der Werke kann die Arbeit indessen kaum in Frage kommen. Der Verfasser nennt sie auch bescheiden "only a bibliographical sketch; a summing up of work already accomplished; no academic documentation". Der Hauptreiz des Buches liegt in der Fülle von Äufserungen O'Neills über sich und sein Werk, die Clark mit Eifer gesammelt hat.

revealing the background of real life behind my work, and as proving that I have written out of the top of my head.

"I am thirty. My undergraduate college education was confined to a freshman year at Princeton University, class of 1910. My first job was secretary of a mail order firm in New York. In 1909 I went with a mining engineer on a gold prospecting trip to Spanish Honduras, Central America. At the end of six months I was invalided home — tropical malarial fever — no gold. After that I became assistant manager of a theatrical company touring the East and Middle West. My first voyage to sea followed — sixty-five days on a Norwegian barque, Boston to Buenos Ayres. In Argentine I worked at various occupations — in the draughting department of the Westinghouse Electrical Company, in the wool house of a packing plant at La Plata, in the office of the Singer Sewing Machine Company in Buenos Aires. Followed another voyage at sea, tending mules in a cattle steamer, Buenos Aires to Durban, (South) Africa, and return. After that a lengthy period of complete destitution in Buenos Aires — 'on the beach' — terminated by my signing on as ordinary seaman on a British tramp steamer bound home for New York. My final experience at sea followed soon after this — able seaman on the American Line, New York — Southampton. The next winter I played a part in my father's vaudeville version of Monte Cristo, touring the Far West. Then I worked as reporter on the New London, Connecticut, Telegraph. My health broke down, my lungs being affected, and I spent six months in a sanatorium thinking it over. It was in this enforced period of reflection that the urge to write first came to me. The next fall — I was twenty-four — I began my first play — The Web. In 1914—1915 I was a student in Professor Baker's English 47 at Harvard. The Summer of 1916 I spent at Provincetown. It was during that summer the Provincetown Players, who have made the original productions of nearly all my short plays in New York, were first organized."

Werdejahre also, wie sie an eindrucksreicher Abenteuerlichkeit Joseph Conrad ins Gedächtnis rufen. Aber schon die frühesten Jahre, vor dem Collegeaufenthalt zu Princeton, sind bewegt gewesen: der Knabe begleitete bis zu seinem siebenten Jahre den Vater kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten auf seinen Theatertouren. Ewiger Wechsel von Städten; ein ständiges Hotel- und Pensionsleben, gegen das die Mutter, wie O'Neill berichtet, eine heftige Abneigung empfand. Nach mehrfachem Wechsel der Schule trat der Achtzehnjährige 1906 in das Undergraduate College zu Princeton ein, das er im Juni 1907 verliefs, da er keine Examina zu Ende des Freshmanjahres abzulegen gewillt war. Man hatte ihn für vier Wochen durch das „Discipline Committee" von der Anstalt entfernt; man erzählt, weil er trank.

Dann setzen die bewegten Wanderjahre ein als kaufmännischer Angestellter, als Mitglied einer Theatergesellschaft, als Arbeiter auf Werften und Docks, als Seemann, als Schauspieler und endlich als Zeitungsreporter. Schwere Jahre, über die der Dichter in lakonischer Kürze berichtet.

Ich hatte in Amerika Gelegenheit, mit einem früheren Lehrer wie mit einem Klassenkameraden des Dichters aus der Princetonzeit in Verbindung zu treten und teile ihre Bemerkungen mit, da sie mich charakteristisch für O'Neills offenbar langsame innere Entwicklung dünken:

Der Lehrer, der den halbwüchsigen Knaben unterrichtete, versichert, dafs O'Neill während seiner Schülerjahre nicht die geringsten Zeichen einer über das Durchschnittsmafs der Klasse weisenden geistigen Begabung verraten habe. Der Princetoner Klassenkamerad erinnert sich des undergraduate student kaum. Wenn man die Gröfse der Klassen und der Dormitorien einer Universität wie Princeton auch in Rechnung zieht, so bleibt doch das negative Resultat bezeichnend: auch der Achtzehnjährige hat sich keineswegs tonangebend oder geistig führend unter seinen Mitstudenten hervorgetan: ein scheuer, in sich gekehrter, zurückhaltender junger Mensch; vielleicht ein wenig mifstrauisch; in sich selbst hingegen „alive and restless", wie Clark ihn aus späterer Begegnung schildert. Nimmt man O'Neills eigene Äufserung hinzu, dafs erst im Sanatorium (Frühling 1913), am Abschlufs einer langen, ruhelosen Periode, der Drang zu schreiben über ihn kam, so ist anzunehmen, dafs der Dichter sich sehr langsam entwickelt, erst spät sich selbst und sein Verhältnis zum Leben gefunden hat, in dem der leidenschaftliche Menschenbeobachter "a tragic yet beautiful adventure" entdeckte.

Die Jahre 1907—13 sind noch ein unsicheres Tasten gewesen. 1909 verheiratete sich der Einundzwanzigjährige mit einer New Yorkerin, Kathleen Jenkins, von der er drei Jahre später geschieden wurde: "a mistake", wie O'Neill selbst sagt. Er war noch nicht ausgereift, um sich ans Heim zu binden. Der exotische Reiz fremder Völker, Schichten und Sitten lockte noch. Ewig neue Bilder, Kontakt mit Angehörigen aller Klassen und Rassen wirkt auf ihn ein. Dazwischen liest er mit Vorliebe Kipling, Conrad, Marx, Nietzsche. Er lebt sorglos von Tag zu Tag, ohne sich um die Zukunft viel zu

kümmern und arbeitet nur, wenn er mufs. Wo immer möglich, besucht er das Theater, was später allerdings aufhört. Dazwischen ist er nicht selten ohne Stellung und ganz ohne Geld. Wie seine Umgebung zu Zeiten aussah und welche Typen mitunter seinen Umgang bildeten, hat der Dichter, aufser in frühen Dramen, in der Schilderung einer New Yorker Hafenkneipe niedergelegt, wo er „für drei Dollar im Monat" hauste und für einen „schooner beer", den Kopf auf der Tischplatte, die Nacht verschlafen konnte.

Der Kontakt mit dem Elternhause mufs zeitweilig fast unterbrochen gewesen sein. So kommt O'Neill einmal mit erspieltem Geld von New York nach New Orleans, wo er zufällig liest, dafs sein Vater dort auftritt. Und als Monte Cristo von der Bühne steigt, tritt — so wird erzählt — ihm hinter den Kulissen sein völlig abgerissener Sohn entgegen: "My father was worried about me. He didn't know how to handle me, and he wanted me to settle down and make a living. He often used to think I was just crazy." Man reiht den Sohn in die Truppe ein, und zum erstenmal betritt er in untergeordneter Rolle die Welt der Bretter. Nach Beendigung der Spielzeit geht es nach New London, dem Sitz der Eltern, und hier wird der Sohn „in bürgerlichem Beruf", als Zeitungsreporter für den „Telegraph", untergebracht. Hier knüpfen sich nun zum erstenmal Freundschaften von geistiger Bedeutung für die Entwicklung des kommenden Künstlers. Erste Ermutigungen zum Schreiben; Diskutieren brennender Fragen einer sich bildenden Lebensanschauung. Noch erscheint der Gärende der Mitwelt als „unversöhnlicher sozialer Rebell".

Da kommt der Zusammenbruch. Die Nerven sind erschüttert vom Abenteuern und scharfen Trinken; die Lunge zeigt Tuberkulose.

Die fünf Monate im Sanatorium sind eine Zeit nicht nur körperlicher Regeneration, sondern auch geistiger Festigung und Sammlung gewesen. O'Neill fand Zeit "to think it over", und der Drang, das, was er vom Leben wufste, dramatisch auszudrücken, überkommt ihn mit Gewalt. Ein wilder Jüngling war er in Gaylord eingezogen; als Mann verliefs er das stille Sanatorium im Sommer 1913.

Der innerlich Gefestigte legt sich von nun an strengste Disziplin auf, lebt ausschliefslich der Arbeit und der Gesund-

heit; er liest in Menge. Etwa ein Jahr lang hält er sich in Long Island bei englischen Freunden auf und trägt nach Ablauf von 16 Monaten zwei Vollspiele und elf Einakter als erste Frucht in der Tasche. Er hatte „Gedanken und Herzen der Menschen erforscht hinter den Masken, die sie vor der Welt tragen". In enger Berührung mit den Niedrigen und Ausgestofsenen der menschlichen Gesellschaft war ihm ein Verstehen aufgegangen, das schon den ersten dramatischen Gestalten Echtheit und die Liebe ihres Schöpfers als Lebensodem mitgab. Sein „search for life", sein unersättlicher Lebenshunger, war von vornherein auch in ihnen lebendig.

Eine zweite Periode konzentrierter Arbeit an sich selber folgt in Harvard, wo der Dichter im Herbst 1914 in Professor Bakers „Playwriting Class" eintritt. Die griechischen Tragiker, die Elisabethaner und viele von den Modernen, vor allem Ibsen und Strindberg, waren ihm bereits vertraut. Jetzt setzt er sich in seinen Mufsestunden mit Grammatik und Wörterbuch ans Deutsche, um sich in Wedekind und Nietzsche im Original zu vertiefen.

Als er im Sommer 1915 Harvard verliefs, meisterte er die Einakterform, war aber in dem Mehrakter noch nicht recht zu Hause, wie sein Lehrer sich äufsert.

Zwei bald als unzureichend verworfene Spiele, ein Langspiel und ein Einakter, sind in Harvard entstanden. Der später in den „Moon of the Caribbees"-Band aufgenommene Einakter „Bound East for Cardiff", von dem Baker als Spiel nichts hielt, ist aus der Zeit vor Harvard erhalten. Mit ihm hat O'Neill die Welt der Bretter zum erstenmal als Dichter betreten. Das war im Wharf Theater zu Provincetown im Sommer 1916.

Der Anschlufs an die Truppe, die unter dem Namen der „Provincetown Players" bekannt geworden ist, war eine bedeutsame und glückliche Wendung im Leben des Dichters. In ihrem Leiter George Cram Cook begegnete er einem Manne, der ihn verstand und erkannte. Ein Radikaler und Ganzer, der Halbheiten hafste, wie O'Neill selber, der von ihm sagt:

"Cook was the big man, the dominating and inspiring genius of the Players. Always enthusiastic, vital, impatient with everything that smacked of falsity or compromise, he represented the spirit of revolt against the worn-out traditions, the commercial theater, the tawdry artificialities of

the stage. I owe a tremendous lot to the Players — they encouraged me to write, and produced all my early and many of my later plays."

Es läfst sich kaum abschätzen, was dies willige Entgegenkommen von seiten der Bühne für den jungen, noch gänzlich unbekannten Dichter bedeuten mufste, der in den Players für die wichtigsten Jahre seiner künstlerischen Entwicklung willige Helfer, Förderer und Vermittler mit dem Publikum gefunden hatte: O'Neill entwickelte sich im engsten Zusammenhalt mit der Bühne. Und der Dichter vergalt, indem er dem Hause zugkräftige, immer neue Stücke brachte, die den Zuschauerraum füllten und die Geldgeber zusammenhielten. Es war eine Truppe, mit der zu wirken und für die zu schreiben es eine helle Freude gewesen sein mufs! Im Herbst 1916 siedelte die Truppe nach New York über und tat sich dort als „The Playwrights' Theater" auf — unter einem Namen, der auf O'Neills Anregung zurückgeht.

Mit den Namen „Provincetown Players" und „Playwrights' Theater" ist die Geschichte von O'Neills Aufstieg und Ruhm aufs engste verbunden. Ihrer und der helfenden Hände H. L. Menckens und George Nathans, die früh den kommenden Mann erkannten und für ihn mit ihrem gewichtigen Wort in der Öffentlichkeit wirkten, ist bei dem Überblick über O'Neills Entwicklungsgang aufs dankbarste zu gedenken.

Seit dem Anschlufs an die Provincetown Players ist des Dichters Weg äufserlich ruhig und stetig aufwärts verlaufen. Seit 1918 ist er mit Agnes Boulton verheiratet und lebt am liebsten still zurückgezogen; im Sommer auf seinem Landsitz, nahe der Connecticutküste; im Winter, im Interesse seiner Gesundheit, oft im fernen Süden. Seit der Aufführung von „Beyond the Horizon" am 2. Februar 1920 zu New York ist ihm der Ruf als Amerikas gröfster lebender Dramatiker gesichert. —

Verlassen wir nun den Menschen O'Neill und tun uns in seiner Werkstatt um. Sehen wir, wie sich dies reich bewegte Leben eines stillen, nervösen, scheuen Mannes in seinen reichen Dramen spiegelt. O'Neill ist heute erst 38 Jahre alt; er ist noch im Aufstieg. Trotz enormer Leistung im verflossenen Dezennium zeigt er nirgends Spuren des Erlahmens oder des Rückgangs. Er hat schon viel Gutes geschaffen; aber wir dürfen auf Gröfseres hoffen. So kann auch diese Betrachtung

nur eine Einleitung in das Wesen seiner Kunst sein; sie sei ferne davon, den Anspruch auf ein abschliefsendes Urteil zu erheben.

O'Neills bisheriges Werk läfst sich in zwei Perioden und Gruppen zerlegen:

1. Die Zeit, in der der Einakter vorherrscht: 1913—18.
2. Die Zeit der Mehrakter: 1918 bis zur Gegenwart (1927).

Das Jahr 1918 brachte drei Einakter und zwei Langspiele, die erhalten sind. Drei aus dem Jahre 1919 stammende Einakter sind nie gedruckt worden; nur eins von ihnen wurde aufgeführt, später aber zurückgezogen. So bildet das Jahr 1918 für unsere Betrachtung den Übergang im Schaffen des Dichters vom Kurz- zum Langspiel. Seither hat er der Einakterform abgesagt.

1. Die Periode der Einakter: 1913—18.

Seit 1909 hat sich O'Neill im Lyrischen versucht. Er soll einen ganzen Band Gedichte gesammelt haben, beabsichtigt aber nicht, sie der Öffentlichkeit preiszugeben. Aus seiner Reporterzeit sind einige wenige, hauptsächlich tagespolitisch-satirischen Inhalts, erhalten, über die Clark sich äufsert. Sie kommen für uns nicht in Betracht; wir haben hier mit den ersten Niederschlägen in der einfachsten dramatischen Form, dem Einakter zu beginnen.

Im Druck auf uns gekommen sind, aufser mannigfachen Ab- und Sonderdrucken, fünf Einakter in dem Bande „Thirst and Other One Act Plays", Boston 1914, die also vor dem Aufenthalt in Harvard liegen. Und ferner die in die Gesamtausgabe der Werke O'Neills aufgenommenen neun Einaktspiele, von denen nur „Bound East for Cardiff" auf das Jahr 1914 zurückgeht. Fünf von ihnen stammen aus dem Jahre 1916 und sind — zusammen mit „Bound East" und zwei 1918 geschriebenen Spielen: „Where the Cross is Made" und „The Rope" — bereits in dem „Moon of the Caribbees"-Bande wiederholt erschienen. Die ebenfalls in die neue Gesamtausgabe aufgenommenen Einakter „Before Breakfast" und „The Dreamy Kid" (1918) bilden den Abschlufs dieser ersten Gruppe und Periode. Aus 1917 ist gar nichts vorhanden.

In die Zeit dieser 14 Einakter fällt nun zugleich die grofse Zahl der Spiele, die z. T. weder aufgeführt noch gedruckt,

z. T. nur aufgeführt und niemals gedruckt worden sind. Der Dichter hat sie entweder zerstört oder zurückgezogen. Hier und da stofsen wir auf die Namen dieser Spiele, die mitunter von vornherein fürs Vaudeville gedacht waren und teils farcenhaften, Pantomimen- oder Komödiencharakter tragen. Daneben hier und da bereits seit 1914 Ansätze zu Langspielen, die aber ebenfalls meist nicht mehr existieren. Unter ihnen ein biblisches Spiel, „Belshazzer", in sechs Szenen — ein Kollaborat mit O'Neills Freund Colin Ford.

Im ganzen: Bilder aus dem Seeleben; kultursatirische Versuche in Komödien- und Farcenstil u. a. m. Auch eine erste Hinwendung zur biblischen Legende.

Man kann mit mindestens einigen zwanzig vernichteten Spielen rechnen — Experimenten, die, zwar abgeschlossen, in den meisten Fällen aber das Licht der Öffentlichkeit nicht gesehen haben.

Sicherheit in unserer Betrachtung gewinnen wir also erst bei dem Bande „Thirst and Other One Act Plays" aus dem Jahre 1914.

1. Der „Thirst"-Band konnte nur schwer einen Verleger finden. James O'Neill, der Vater des Dichters und Repräsentant des romantischen Dramas alten Stils, hat für den jungen Rebellen, der in Kunst und Gesellschaft keine Konvention gelten liefs, den Druck bezahlen müssen. Heute ist der kleine Band, der s. Z. kaum einen Kritiker zu finden vermochte, längst vergriffen, vom Dichter hingegen auf die schwarze Liste gesetzt worden. Ich beschränke mich deshalb auch aufs kürzeste im Was und Wie dieser Spiele (die später folgende Analyse der Dramen O'Neills wird nur die in die grofse Gesamtausgabe aufgenommenen Spiele behandeln und den „Thirst"-Band nicht mehr berücksichtigen).

Es sind deren fünf, die folgende Titel tragen: „Thirst", „The Web", „Warnings", „Fog", „Recklessness".

„Thirst", eine „Tragödie", spielt auf der See. Ein Herr, eine Tänzerin und ein Mulatte als Überlebende eines Schiffbruchs im Boote treibend.

"The sun glares down from straight overhead like a great angry eye of God", sagt die Bühnenanweisung. Die See ist ruhig. Um das Boot spielen die Haie in Rudeln, ihrer Opfer gewärtig. — Ein typischer O'Neill-Kontrast ist wirksam: dort

die grofse Natur, schrecklich in ihrer unbekümmerten Erhabenheit; hier der Vollzug des Schicksals kleiner Menschenwesen, die, ihr preisgegeben, an der Wahnsinnsgrenze stammeln. Die Tänzerin bietet erst ihre Perlenkette, dann ihren Leib dem Schwarzen um einen Trunk Wassers an, den er nicht besitzt. Unbekümmert summt er seine monotone Negerweise weiter. Dann stirbt die Frau, und mit gezücktem Messer will sich der Schwarze auf die erwünschte Nahrung stürzen. Der Herr aber wirft die Leiche ins Meer; in einem Ringen völl tödlichen Hasses taumeln nun auch die beiden Männer über Bord. Nur die Perlenkette leuchtet noch im Boote, um das die Haie wieder ihre Kreise ziehen.

Das ist grausam düster und unerträglich; mit starkem Zug ins Ironische. Schon hier die See als Hintergrund für die menschliche Tragödie.

„The Web" enthüllt den jungen Gesellschaftsrevolutionär. Eine schwindsüchtige Dirne ringt mit ihrem „Beschützer", einem elenden Taugenichts, um ihr Letztes, ihr über alles geliebtes Kind. Ein Fremder — ein Verbrecher und Ausgestofsener wie dieses Mädchen, kommt hinzu und schenkt ihr sein gestohlenes Geld, um sich und das Kind zu retten. Der „Beschützer" erschiefst den Dritten aus dem Hinterhalt und als die Polizei hinzukommt, lenkt er den Verdacht geschickt auf das Mädchen, das sich unschuldig im Netz gefangen sieht und von dem schreienden Kinde weggerissen wird. Rose, über das Kind gebeugt: "Gawd! Gawd! Why do you hate me so?!"

Die Enthüllung menschlich warmer, edler Züge an den Ausgestofsenen ist das für uns Interessante an dem Spiele. Dieser Tim Moran, der die Todkranke samt ihrem Kinde von dem widerlichen Burschen Steve erretten will, ist der „wahre Mensch". Ein Mensch auf Abwegen zwar, aber er hat echte Menschlichkeit in sich. Seine im Grunde gute Natur leuchtet in seiner letzten Tat, die er mit dem Tode bezahlt, versöhnend auf.

„Warnings" besteht aus zwei Szenen, von denen eine am Lande, die andere auf See spielt. Ein schwerhöriger Telegraphist verbirgt seine zunehmende Taubheit, um nicht sein Brot zu verlieren, denn er hat eine vielköpfige Familie daheim. Es tritt Schiffbruch ein; er gefährdet das ganze Schiff, da er keine Hilfe herbeizurufen vermag, und begeht Selbstmord.

„Fog“ zeigt wieder ein Rettungsboot mit Schiffbrüchigen auf dem Meere. Es droht im Nebel auf einen Eisberg zu laufen. Ein Dichter und ein Geschäftsmann, Vertreter zweier Welten, diskutieren Probleme des Lebens. Durch den Schrei eines sterbenden Kindes wird das Boot entdeckt und gerettet.

„Recklessness“ ist die erste Version des Motivs vom „Ewigen Dreieck“ bei O'Neill: eine Frau, die sich von ihrem oberflächlichen Manne vernachlässigt fühlt, wendet ihre Leidenschaft dem jungen Chauffeur ihres Mannes zu. Als dieser die beiden mit Hilfe des rachsüchtigen Dienstmädchens entdeckt, schickt er den Rivalen mit dem beschädigten Auto in den sicheren Tod und legt seine Leiche seiner Frau vor die Füfse. —

All diesen Spielen ist etwas Starres, Unerbittliches, sardonisch Bitteres eigen. Ihre Welt ist einfach. Sie zerfällt in zwei Gruppen: die Betrüger und Raubvögel an der Menschheit und die mit wahrem inneren Wert. Man könnte die Formulierung aus dem „Hairy Ape“ mit seinen „Contemptibles“, den gutgekleideten Schwächlingen und Gaunern, und denen, „who belong“, den wahren Menschen, vorwegnehmen.

Die Neigung des Dichters zu den Hartbeladenen, innerlich Bedrängten, Armen, Ausgestofsenen der Menschheit wird früh erkennbar. Offenbaren sie ihm doch ungeschminkter die Menschennatur und erscheinen somit dramatisch besonders fruchtbar. Und stammen sie doch aus einer Sphäre, die der Dichter aus eigener Anschauung kannte, in der er gelitten und mit deren Augen in die Welt zu sehen er früh gelernt hatte.

Man würde dies Bändchen dramatischer Erstlingsversuche heute kaum beachten, wiese sein Inhalt nicht schon hier und da auf den kommenden O'Neill der grofsen Spiele, der bereits in den nächsten Einaktern des „Moon of the Caribbees“-Bandes wetterleuchtet und in „Beyond the Horizon“ seine starke Kunst gebändigter und geläutert vor dem lauschenden Hörer entfaltet.

Die in die Gesamtausgabe eingegangenen Einakter:

2. Die „Glencairn“-Spiele: Unter diesem Namen fassen wir eine Gruppe von Szenen aus dem Seemannsleben zusammen, die auf der „Glencairn“ spielen oder die Besatzung dieses

kleinen Handelsschiffes im Hafen zeigen, ohne unter den Trägern gleicher Namen mehr als oberflächliche Typengemeinsamkeiten darzustellen.

Zu den Glencairnspielen gehören: „Bound East for Cardiff", 1914, „In the Zone", 1916, „The Long Voyage Home", 1916, und „The Moon of the Caribbees", 1916, das dem Bande den Namen gab, in dem sie 1919 — zusammen mit den Einaktern „Ile", 1916, „Where the Cross is Made", 1918, und „The Rope", 1918 — gedruckt erschienen.

Das Erscheinen dieses Einakterbändchens ist drüben mehrfach als „das wichtigste Ereignis in der jüngeren amerikanischen Theatergeschichte" gepriesen und alle diese Spiele sind aufgeführt worden. Aus der Glencairngruppe hebt sich „The Moon of the Caribbees" als eine feine Stimmungssymphonie voll Ironie, schillerndem Glanz und Zauber leuchtend hervor; aus den übrigen dem Bande angeschlossenen Einaktern vor allem „Ile" als dramatisch höchst gehaltvolle Szene.

Die vier Glencairnspiele stellen ironisch die kleinen Narrheiten, Schwachheiten und Sünden einer Schicht dar, die „unter der Linie der Zivilisation" deren Erbschaft als Fluch mit sich herumträgt: Gescheiterte und Ausgestoßene der menschlichen Gesellschaft, zusammengeweht aus allen Winden; deshalb auch dies bunte Nationalitätengemisch. Aber auch die Sehnsucht zurück, die in den Besseren von ihnen lebt, wird hervorgehoben.

Die Technik ist in allen diesen Spielen nahezu die gleiche: eine Massenszene, aus der eine Gestalt — meist der beste und einzig wertvolle Charakter unter ihnen — hervorsticht und vom Schicksal gezüchtigt oder unverdienterweise von der Umwelt empfindlich geschädigt wird:

In „Bound East for Cardiff" verunglückt gerade der Beste von der Mannschaft; einer, der sich aus der rohen Atmosphäre nach stillem, friedlicherem, reinerem Sein zurücksehnt.

In „In the Zone" wird die feinere Natur des „Duke" — der Träger der Sehnsucht vom Meere zum Land — vom Argwohn seiner Kameraden grundlos verdächtigt und geschädigt: viel Lärm um nichts aus überhitzten Gemütern.

„The Long Voyage Home" zeigt, wie wiederum gerade der Träger der Sehnsucht vom Meer zum Lande, der festeste

und edelste aus dieser rohen Menge, der Gemeinheit professioneller Schwindler zum Opfer fällt.

Im „Moon of the Caribbees“ versenkt den Träger der gleichen Sehnsucht der Zauber der Mondnacht auf südlichem Meere, von dem sich das wilde Gebahren seiner Kameraden abhebt, in wehmütige Erinnerungsmelancholien.

Immer ist hier die See die letzte Zuflucht vom Lande, wie später in „Anna Christie“. Niedere Leidenschaften, Trunk und Weiber haben diese armen Teufel aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestofsen; es gibt für sie kein Zurück, keine Erfüllung mehr. Durch die Isolierung des einen, Besseren, der sich von der rohen Masse leidend abhebt, kommen jeweils Kontrastwirkung und dramatische Spannung zustande.

Die letzten Einakter:

3. „Ile“ baut seine dramatische Wirkung bereits auf individuellerem Konflikte auf. Captain Keeney, der seit einem Jahre in den arktischen Gewässern vergeblich nach Walfischen segelt, wird im Augenblick, wo der Erfolg winkt, von zwei Seiten angegriffen: da ist einmal die meuternde Mannschaft, die nach abgelaufenem Dienstjahr den Captain zur Umkehr zwingen will, und auf der andern Seite Keeneys geisteskranke Frau, deren Denkvermögen an der entsetzlichen Öde von Eis, Wasser und Wolken zu zerschellen droht. Der Captain, dem es nicht um Gewinn, sondern um den Ruf als bester Seemann im Heimathafen geht, widersteht beiden, bringt zwar ein volles Schiff, aber auch eine geisteskranke Frau nach Hause. Der ironische Anstrich liegt hierin der Behandlung der Frage von „Gewinn und Verlust“. Keeney ist die erste individuell tief erfafste, packende Gestalt in des Dichters Spielen.

„Where the Cross is Made“ ist nur eine Zusammendrängung des Mehrakters „Gold“ — auch eines Seemannsspiels — in einen Einakter und wird in der Besprechung von „Gold“ besondere Berücksichtigung finden.

„The Rope“ führt von der See aufs Land und leitet zu O'Neills Bauernspielen über. Zum erstenmal begegnen wir dem neuengländischen Farmertyp. Eine Studie des Hasses und des Besitzkampfes, von grimmer Schönheit mit seinem harten Aneinanderprall der scharf erfafsten Charaktere: eine Vor-

studie zu dem grofsen Bauerndrama aus dem Jahre 1924: „Desire Under the Elms".

An diese in dem „Moon of the Caribbees"-Bande vereinigten Spiele schliefst sich als letzter Einakter aus O'Neills Feder die Negerszene „The Dreamy Kid": Der Neger Abe, der einen Weifsen erschlagen hat, läuft aus törichtem Aberglauben gerade in die Arme seiner Häscher: ein Motiv, das im späteren „Emperor Jones" wiederkehrt. Es ist das erste Negerspiel des Dichters und läuft gleich auf einen wesentlichen Charakterzug der unteren Negerschicht hinaus: die abergläubische Furcht, die den Schwarzen ins Verderben — hier die verdiente Strafe — stürzt.

Fassen wir die Charakteristika dieser neun Einakter zusammen:

Wir haben es ziemlich durchgehends mit der untersten Schicht in der Gesellschaftsordnung zu tun. (Auch der sensitive Dichter in „Before Breakfast", das nur ein szenischer Monolog ist und als erstes „Gesellschaftsspiel" anzusprechen wäre, ist sozial hinabgesunken.) Sechs Einakter entstammen dem Seemannsleben; „The Rope" ist das erste Farmspiel; „The Dreamy Kid" die erste Negerszene. Auch diese beiden Spiele gehören also einem sozial tiefstehenden Milieu an: das Meer, die Farm, ihre Wechselbeziehung — und die Rassenfrage; Seeleute, Gefallene beiderlei Geschlechts; starknackige Neuenglandtypen usw. Damit sind wir bereits im Herzen der O'Neillschen Kunst. Das Rassenproblem klingt auch in den Glencairnspielen an; besonders stark im „Moon of the Caribbees": die Schwarzen als die noch von den niedrigsten Vertretern der Weifsen mifsbrauchten und betrogenen armen Teufel. Die Behandlung des Stoffes ist in den Einaktern durchweg ironisch. Trotzdem behauptet das Motiv der Sehnsucht, dargestellt in dem Verlangen der Besten zurück vom Meer zum Land, sein Recht. Das Allzustarre, unversöhnlich Rigorose der Spiele des „Thirst-Bandes" weicht aber langsam und macht einer freieren, künstlerisch reiferen Behandlung Platz. Die Glencairnspiele sind noch blofse szenische Bilder, ohne stärkere Individualisierung der Figuren. „The Moon" ist mehr Stimmungssymphonie, Notturno, als dramatische Handlung, die bereits dem folgenden Einakter „Ile" bei gleichzeitiger individueller Vertiefung der Charaktere, ihren packenden Wert verleiht.

Auch „The Rope" steht hierin über den Glencairnspielen. „The Dreamy Kid" ist mehr die Charakterstudie eines typischen Negerburschen unterster Schicht, wobei der Typus aber gut erfafst ist.

Überblickt man sämtliche im Druck auf uns gekommenen Einakter, so ist zu sagen, dafs sich in ihnen eine bedeutende künstlerische Aufwärtsentwicklung vom Primitiven zum Höheren verzeichnen läfst; gleichzeitig vom Typischen zum Individuellen. Das frühere szenische Bild entfaltet sich zur dramatischen Handlung einfacherer Art. Der Konflikt des Typus „Seemann" oder „Mensch" mit seiner Umwelt verlegt sich hier und da bereits in seine Brust, wird zum Konflikt mit sich selber. In dieser Hinsicht steht „Ile", als der dramatisch wertvollste von allen uns bekannten Einaktern aus O'Neills Feder, am höchsten. Keeney vertritt zum erstenmal die „verzehrende Leidenschaft des Menschen für eine Idee" bei O'Neill, ein Motiv, dem wir bei dem Dichter oft wiederbegegnen.

Der Stil in den Einaktern ist stark naturalistisch, hier und da aber durchsetzt mit poetischen Elementen, die Höhepunkte von Gefühlserschütterungen auf seiten dieser Menschen bezeichnen. Dies ist vor allem in „Bound East" und dem „Moon of the Caribbees" wahrzunehmen. In „Ile" unterscheiden sich sehr fein die beiden Charaktere des Captain und seiner Frau durch häufigen Gebrauch von Slang auf seiner, aber völlig korrektem, verfeinertem Stil auf ihrer Seite als dem kulturell höherstehenden Geschöpf. Musik spielt bereits in einer ganzen Reihe dieser frühen Szenen eine teils begleitende, teils die Stimmung vertiefende Rolle. Wir kommen später auf die Rolle der Musik im O'Neillschen Drama zurück.

Um schon für die Einakter die auftretenden Charaktertypen festzuhalten: wir finden, aufser dem Seemannstyp, den Bösewichtstyp: die gefallene Frau; den eigenwilligen, sich selbst verderbenden Individualisten; den neuenglischen Puritanertyp; den Neger; den Runawaytyp. Dazu den weichen, romantischen Träumertypus, wie er uns in Mrs. Keeney entgegentritt; und schliefslich den von Illusionen Getäuschten, wie er sich in dem Einakter „Where the Cross is Made" zum erstenmal auf O'Neills Bühne darstellt.

II. Die Zeit der Mehrakter, 1918 bis zur Gegenwart (Juni 1927).

Die etwaige chronologische Reihenfolge der 14 grofsen Dramen O'Neills ist diese:

„Beyond the Horizon"	1918
„The Straw"	1918/19
„Gold"	1919/20
„Anna Christie"	1920
„The Emperor Jones"	1920
„Diff'rent"	1920
„Great God Brown"	1920 (1926)
„The First Man"	1921
„The Hairy Ape"	1921/22
„The Fountain"	1921/22 (1926)
„Welded"	1923
„All God's Chillun Got Wings"	1923
„Desire Under the Elms"	1924
„Marco Millions"	1926/27.

[Anmerkung: Die Jahreszahlen in Klammern bedeuten die Erscheinungsjahre. Manche von diesen Dramen haben sich offenbar sehr langsam entwickelt oder sind durch verschiedene Umarbeitungen (Fassungen) gegangen. So geht z. B. schon „Anna Christie" auf das 1918 entstandene Drama „Chris Christopherson" zurück, das nur kurze Zeit gespielt und nie gedruckt wurde. The „Great God Brown" und „The Fountain" sind etwa fünf bis sechs Jahre vor ihrem Erscheinen — vermutlich also vor ihrem Abschlufs — begonnen, zeigen hingegen in der jetzt vorliegenden Fassung alle Merkmale einer ausgereifteren Kunst, verglichen mit den übrigen Spielen der Jahre 1920—24.]

Wir können diese 14 Spiele in Gruppen zerlegen, und zwar:

Gruppe I: Bauerndramen:
„Beyond the Horizon"; „Desire Under the Elms".

Gruppe II: Seemannsspiele:
„Gold"; „Anna Christie"; „The Hairy Ape".

Gruppe III: Gesellschaftsdramen im engeren Sinne:
„The Straw"; „Diff'rent"; „The First Man", „Welded"; „The Great God Brown".

Gruppe IV: Negerspiele:
„The Emperor Jones"; „All God's Chillun Got Wings".

Gruppe V: Auf Geschichtslegende basierte Dramen:
„The Fountain"; „Marco Millions".

Natürlich halten die Grenzen nicht immer ganz Stich, sondern verwischen sich zum Teil. So grenzen die Bauern- und Seemannsspiele ganz eng ans Gesellschaftsdrama; ebenfalls das Negerdrama „All God's Chillun". Die Katalogisierung betrifft in erster Linie das Milieu. Soziale Probleme tauchen in allen diesen Dramen auf. Der Übersichtlichkeit wegen behandle ich hier die Dramen im Rahmen dieser engeren Gruppen.

Gruppe I: Die Bauerndramen:

„Beyond the Horizon" ist eine Verfallstragödie; ein Drama der tragischen Einbildungskraft und eine neue Version des Motivs vom „Ewigen Dreieck": Zwei Brüder in Liebe zu derselben Frau; wobei diese, zwischen den Männern durch Jahre schwankend, die verhängnisvolle Verkettung fördert. Alle drei leben in einer Welt von Selbsttäuschungen. Die falschen Schritte und Illusionen aller rächen sich und helfen das Mayohaus zugrunde richten. Die Frau ist dabei das führende Element in der Liebe; in ihr selbst verkehrt sich, angesichts der falschen Wahl, Liebe in Hafs: die Fehlschritte der Männer erstrecken sich gleichzeitig auf den Beruf. Robert, der geborene Träumer, den es mächtig in die Weite zieht, bindet sich an Haus und Scholle, während Andrew, "the true son of the soil", in die Ferne wandert und sich der Heimat innerlich entfremdet. Dem sichtlich Erfolgreichen in der grofsen Welt zieht die Sehnsucht der Frau nach, die sich in der Wahl betrogen glaubt. Nur die tief sittliche, gläubige Kinderseele Roberts wirft versöhnende Lichter auf den dunklen Weg.

Folgende Charaktertypen sind hier vertreten:

Der neuengländische Farmertyp: willensstark, herb, hart, realen Sinnes und aufrecht: James Mayo, der Vater. Ihm ist Andrew verwandt. Der religiöse Fanatismus des neuengländischen Puritaners ist hier von Mrs. Atkins, Ruths Mutter, vertreten. Der romantische Träumertyp Robert Mayo mit seinen „Stimmen", d. h. dem göttlichen Funken Sehnsucht in seiner Brust, dem er zeitlebens suchend nachgeht. In Ruth mischen sich Züge des Träumertypus mit solchen der „Eigenwilligen Frau", die, unbekümmert um die Mitwelt, ihren eigenen Weg zu gehen entschlossen ist. Andrew Mayo schlüpft aus verschmähter Liebe in die Rolle des „Runawaytypus". Robert,

der diesem Typus in seiner besten Form näher steht, gibt dem Wanderdrange in Selbsttäuschung nicht nach. Aus den falschen Schritten aller entspringt die Tragik, die sich als Fluch des toten Vaters auszuwirken scheint.

Die Kontraste Seeleben — Landleben, Enge — Weite, Gebundenheit — Freiheit sind wieder wirksam und deuten sich auch symbolisch in der Struktur des Spieles an, die rhythmisch zwischen Szenen im Freien und Szenen im Hause wechselt. Kontraste also, wie wir sie in den frühen Seemannsspielen fanden. Und wieder mit der bitteren Wahrheit im Hintergrunde, daſs die Ferne entfremdet (Andrew). In beiden Brüdern hingegen bleibt die Sehnsucht lebendig: bei Robert aus der Enge ins Weite; bei Andrew aus der Weite zurück zum Hafen des Friedens, der heimatlichen Scholle, wo seine besten Wurzeln haften.

Die Sprache des Dramas ist individuell charakterisierend; rauh und oft hart im Munde der Neuenglandtypen; weich und verträumt, sich steigernd zu hohen poetischen Gipfelpunkten, im Munde des romantischen Träumers Robert Mayo.

Im ganzen ist dies Drama zwar düster und traurig, aber milder und am Ende versöhnlicher als das spätere Bauerndrama:

„Desire Under the Elms“, das zwei Themen behandelt und eine doppelte Gruppierung der dramatischen Personen aufweist. Da ist einmal der Kampf um den künftigen Besitz der Cabotfarm; und ferner die Ehebruchstragödie Abbie — Eben. Ephraim Cabot, 75jährig, ist ein gesteigerter James Mayo: Neuenglandtyp, hart und aufrecht; in Tun und Lassen von göttlichen Stimmen geleitet. Abbie Putnam, seine dritte Frau, ist Mitte dreiſsig. Das Motiv der Miſsehe infolge Altersunterschieds wirkt sich voll aus. Abbie ist Vertreterin des Typus „Eigenwillige Frau“ und geht ihren selbstischen Zielen nach, bis sie sich im eigenen Netze fängt, als sie sich in heftige Liebesleidenschaft für Eben, den sie bekämpfen will, verstrickt. Es kommt zu Ehebruch und Kindesmord — einem Opfer, das Abbie sich in Verzweiflung abringt, um den Geliebten, der sich betrogen glaubt und von ihr wendet, festzuhalten. Folgenschwere Miſsverständnisse spielen hinein. Eben selbst ist in primitivsten Anschauungen und Aberglauben befangen: Er fühlt sich berufen, die tote Mutter am Vater zu

rächen und vollzieht den Racheakt durch — Ehebruch. Gleichzeitig ist aber auch Eben in tiefe Sinnenleidenschaft für Abbie verstrickt: die „physical attraction" zwingt beide wider Willen mächtig zueinander und webt an der Tragödie mit: wie in „Beyond the Horizon", so ist auch hier die Liebe eine willenlos treibende Schicksalsmacht! Ungezügelte Leidenschaften und tiefes Sehnen wirken hier zusammen und enden im Ruin des Cabothauses. So ist auch „Desire" ein Verfallsdrama, sofern es die zerstörende Wirkung ungebändigter Triebe zur Darstellung bringt. Wieder ist das Motiv vom „Ewigen Dreieck" im Spiele: Vater, Sohn und Stiefmutter. Aufser dem Neuengländertyp und der „Eigenwilligen Frau", die zur Verbrecherin herabsinkt, finden wir zweimal den Runawaytyp in Simeon und Peter vertreten, die früh aus dem Spiele scheiden. Auch taucht hier das Motiv vom „Verborgenen Golde" wieder auf, das wir bereits in „The Rope" und „Where the Cross is Made" finden: Mit Cabots Ersparnissen kauft Eben seinen Brüdern ihren Erbschaftsanspruch ab; sie machen sich mit dem Gelde nach Kalifornien von dannen. Zwischen der Cabotfarm und dem fernen Goldlande schwankt das Sehnen und Begehren dieser primitiven Menschen; — also wieder: Enge und Weite, Heimat und Ferne, Gebundenheit und Freiheit. Auch hier weben zwischen Eltern und Kindern atavistische Fäden.

Bühnentechnisch ist dies Drama ein eigenes Experiment: Es zeigt den Durchschnitt eines Hauses und die Handlung spielt mehrfach in mehreren Räumen —, ja, zeitweilig drinnen und draufsen zugleich. Die „physical attraction" wirkt auch in die Ferne durch Wände und Decken.

Eine starke motivische Verwandtschaft dieses Dramas mit Tolstois „Macht der Finsternis" ist im Grunde unverkennbar. Primitive, tief triebgebundene Menschen, nackt und aller sittlichen Konventionen ledig, erwachen am Ende, um sich durch Schuld- und Leiderfahrung über sich selber zu erheben und in freiwilliger Bufse Frieden zu finden.

Gruppe II: Seemannsspiele:

„Gold" bildet mit „Where the Cross is Made", „The Rope" und bis zu gewissem Grade auch mit „Desire Under the Elms" und „The Fountain" eine Gruppe: sie alle schildern die zerstörende Gier nach Besitz. Auch „Gold" ist ein Drama

der tragischen Einbildungskraft, das sich zur Familientragödie erweitert. Captain Bartlett — Gegenspieler zu Keeney in „Ile“ — geht es nicht um Ruf und Ehre, sondern um klingenden Gewinn, von dem er sein Glück erhofft. Seine Besitzgier, die — trotz Mitschuld an einem Morde — jeder sittlichen Verantwortung aus dem Wege geht, ruiniert ihn samt seiner Familie. Leidenschaft und späteres Schuldgefühl arbeiten an seinem Verfall, der sich bis zur Besessenheit steigert. Der religiöse Fanatismus seiner Frau, die sein Gewissen quält, treibt ihn ins gegenteilige Extrem und wirkt so indirekt an der Tragödie mit. Das Ringen zwischen beiden ist eine Szene von hochdramatischer Wucht.

Bartlett stellt hier also die „verzehrende Leidenschaft des Menschen für eine Idee“ dar; er gehört zu den „von Illusionen Getäuschten“. Mrs. Bartlett vertritt den Puritanertyp: religiösfanatisch, eng, resolut und willensstark, obwohl körperlich früh gebrochen. Aufserdem sind — neben den normalen Charakteren — noch drei Verbrechertypen, Bartletts Gesellen, im Spiele: Vertreter der niedrigsten Schicht des „Seemannstypus“. Bartletts Sohn, dem der Vater seine fixen Ideen suggeriert, wird mit ins Verderben gezogen. Sue, die Tochter, ist die einzige gesund-normale und die tragischste Gestalt der Familie: eine der besten Vertreterinnen des O'Neillschen Frauentypus.

Das Motiv des Schiffbruchs, wie wir es aus dem Thirstband kennen, und das Motiv vom verborgenen Golde sind wieder wirksam.

Der Einakter „Where the Cross is Made“ ist eine Zusammendrängung des gleichen Stoffes in eine Szene. Es besteht starke motivische Verwandtschaft mit Ibsens „John Gabriel Borkmann“.

„Anna Christie“ mit seinen sozialen Problemen rückt schon ganz nahe an die Gruppe der Gesellschaftsdramen. Noch einmal bildet das Meer den Hintergrund und ist Schicksalssymbol. Anna, die von früh auf vernachlässigte Tochter Chris', ist zur Prostituierten herabgesunken und zum Typus „Eigenwillige Frau“ geworden. Der Vater hat sie jung aufs Land geschickt, um sie vor dem „ole davil sea“ zu bewahren. Seine fixe Idee, die sich zu einer Art Besessenheit steigert, ist, dafs alles Böse von der See ausgeht und nur das Landleben vor

moralischem Ruin bewahre. In der Enthüllung der tatsächlichen Lage, in die er sein Kind gebracht hat, liegt der stark ironische Zug dieses Spieles. Die physisch und moralisch Ruinierte kehrt zum Meere zurück, von dem ihre seelische Wandlung, Rettung und innere Reinigung ausgeht.

Man sieht, die Antithese Seeleben — Landleben ist wieder stark im Spiele. Hinzu tritt die Auswirkung von Annas erstem wahren Liebeserlebnis: ihre rasche Neigung zu dem Seemann und Katholiken Mat Burke, in dem ihr Vater vergeblich die personifizierte Versuchung des „Teufels See" bekämpft. So haben wir hier die folgenden Typen: den Seemann, den Menschen mit fixen Ideen, die eigenwillige Frau.

An Motiven sind wirksam: Liebe als Lust und Qual: der Kampf Anna — Burke; Verquickung von Hafs und Liebe: Annas Gefühle gegen den Vater und Burke. Erziehungs- und sexuelle Fragen werden als soziale Probleme aufgeworfen. Das Meer, das Schicksal, triumphiert am Ende, trotz aller Auflehnung von seiten der kleinen, kurzsichtigen Menschenwesen: Chris.

„The Hairy Ape" ist eine soziale Satire in Form einer symbolischen Phantasie; halb realistisch, halb grotesk-phantastisch, Die Antithesen Kapital und Arbeit, wirkende Kraft und faules Parasitentum sind hier am Werke. Yank, „the hairy ape", ist Kesselheizer auf dem Ozeandampfer, aber zugleich mehr: er ist Symbol. Eine ursprünglich gutmütige Natur, die im Bewufstsein ihres Nützlichkeitswertes, ihrer Unentbehrlichkeit, ein stolzes Selbstgefühl entwickelt, wird bei heifsem Temperament, durch ihre Umgebung zu Raserei und Besessenheit getrieben: ihr wird der Sinn ihres Menschseins geraubt. Wie Rodins „Denker" sitzt er da und grübelt. Er hat „seine ursprüngliche Harmonie mit der Natur verloren und sie geistig noch nicht wiedererlangt"; er ist der Mensch im Kampf mit seinem Schicksal. Seine Sehnsucht geht aus nach einer Antwort auf die verwirrend dunklen Fragen des Lebens. Wie oft bei O'Neill, so ist auch hier der Gegensatz wirksam zwischen der grofsen, erhabenen Natur und den kleinen Menschenwesen mit ihrem Tappen im Dunkeln — ihren kleinen Narrheiten und engen Eitelkeiten. In seiner Struktur steht dies Drama dem „Emperor Jones" am nächsten: keine Akte, nur eine Reihe zum Teil rein bildhafter Szenen.

In allegorischen Bildern wird die Undurchdringlichkeit und Unverletzlichkeit der „Gesellschaft“ dargestellt. Yanks Versuche, sie verletzend zu treffen, prallen sämtlich ab. Er bringt sich nur selber ins Gefängnis; man gibt ihm Zeit “to think it over”: wer die geheiligte Institution, diese eiserne Ordnung, die unsere Zivilisation „Gesellschaft“ nennt, anzutasten wagt, wird als gemeingefährlicher Rebell, als Narr und Ruhestörer von ihr beiseite geworfen — das ist der ironische Hintergrund dieser Satire, die sich somit dem kritisierenden Gesellschaftsdrama ganz nahe zugesellt und zu dem sie überleitet.

Gruppe III: Gesellschaftsspiele im engeren Sinne:

„The Straw“ ist eine prachtvolle Frauenstudie. O'Neills Interesse hat sich hier den Ärmsten unter den physisch Gequälten zugewandt: den Schwindsüchtigen. Eileen Carmodys Drang nach aufopfernder, echt weiblicher Hingabe — ihre Liebe — geht aus in Suche nach Gegenliebe; aber was sie findet, ist eitel Selbstsucht und Eigenliebe. So ist sie zu gleichen Teilen Opfer ihrer Umgebung wie ihrer edlen Leidenschaft. An der Gleichgültigkeit derer, die sie liebt, zerbricht ihr Lebenswille. So wird „The Straw“ zum Verfallsdrama. Eileen gehört zu O'Neills feinen, echt weiblichen Frauentypen: etwas vom O'Neillschen Träumertypus ist auch in Eileen lebendig. Ihr bis zum Schluſs halb passiver, eigensüchtiger Gegenspieler, Stephen Murray, ist Zeitungsreporter. Ein geborener Junggeselle mit dem bitteren Gefühl ungenützter Intelligenz. Eileen bemuttert ihn, und er benötigt sie, um die in ihm verborgenen Kräfte zu entdecken: er erwacht zum Künstler. Gesundet und der Welt zurückgegeben, läſst auch er sie allein und vergiſst sie. Es kommt zu einer Abschiedsszene (II_2) im nächtlichen Park, die mit ihrer gebändigten Leidenschaft und Schönheit, mit ihrer erschütternden Tragik seelischer Vereinsamung und Not, ziemlich einzigartig in O'Neills Welt dasteht. Eileen hat alles den Lebenden gegeben; und diese gehen achtlos an ihr vorüber. Als Stephen später zurückkehrt und nach Eileen verlangt — um seinetwillen, da ist es zu spät.

Auch in diesem Drama finden wir das Motiv von der Führerschaft der Frau in der Liebe. Auch Eileen Carmody grenzt an die Gruppe der „von Illusionen Geblendeten“; vertritt die

„verzehrende Leidenschaft des Menschen für eine Idee". Hier Mütterlichkeit. Sie ist keine Geliebte, auch ihrem früheren Verlobten gegenüber nicht; nur hingebende, aufopfernde Weiblichkeit.

Das Spiel ist nicht besonders bühnenwirksam wegen der Einseitigkeit von Eileens Liebesverlangen, das stets ins Leere fliefst: es gebricht an wirklichen Gegenspielern und aktiver Gegenhandlung. Aber als Charakterstudie steht „The Straw" einzigartig da.

„Diff'rent" ist eine Satire auf die Despotie falscher Ideale; auch dies ein Drama der tragischen Einbildungskraft. Wieder wird krankhafte Abnormität dargestellt; hier im Geistigen, in fixen Ideen, die sich bis zur Besessenheit steigern und ihr Opfer zugrunde richten. So ist auch „Diff'rent" ein Verfallsdrama, bitterer und unversöhnlicher als „Beyond the Horizon". Ein wirksamer Kontrast liegt in den laxen Moralbegriffen von Emmas Umgebung, die alles duldet, solange nur der Schein gewahrt bleibt, und ihrer eigenen Überspanntheit der sittlichen Forderungen. Emma Crosby weist ihren jahrelangen Verlobten, den Besten und Ehrenwertesten aus dieser ganzen Gruppe, wegen eines einzigen Fehltrittes zurück, verwirft den 30 Jahre Wartenden immer wieder — um am Ende dem gewissenlosen Gaukelspiele eines abgefeimten Schurken zum Opfer zu fallen. Dieser Benny Rogers, ein waschechter Vertreter des O'Neillschen Bösewichtstyps, ist das würdige Produkt von Emmas Umgebung und könnte dem Alter nach ihr Sohn sein! In diesem wahllosen Sichwegwerfen der Alternden, Vereinsamten, liegt die bittere Ironie des Spieles.

Emma Crosby ist also anfangs harter, unbeugsamer Puritanertyp; voll moralischer Leidenschaft. Ihre ideale Illusion verhärtet sich zu starrer Besessenheit. Und da sie gegen ihre eigene Natur ankämpft, mufs sie am Schlufs den Preis bezahlen. Sie gehört zu O'Neills „von Illusionen Geblendeten" und grenzt in ihrer Jugend auch an den romantischen Träumertyp.

Auch das Rassenproblem spielt wieder mit bösen Schlaglichtern hinein. Vorübergehend taucht auch das Motiv vom „Ewigen Dreieck" auf.

Die Struktur des Spieles zeigt in seinen zwei Akten einen wirkungsvollen Parallelaufbau: je einem „Liebesidyll" folgt eine Katastrophe, wodurch der Kontrast zwischen der Emma von einst und jetzt stark verdeutlicht wird.

Ausgesprochene Schwächen liegen in dem Hinausziehen der Dramenhandlung über 30 Jahre Zwischenzeit, was das Gefühl eines inneren Bruches auslöst. Und ferner in dem forcierten Schlufs: dem Selbstmord des gesund-normalen, sechzigjährigen Caleb Williams aus unglücklicher Liebe zu einer Frau, die vom Sittlich-Erhabenen ins schrullenhaft Urteilslose hinabgesunken und restlos verblüht ist.

„The First Man" ist Ehetragödie und Gesellschaftssatire mit dem Motiv „Beruf und Ehe" im Mittelpunkt. Wieder setzt sich ein starrer Individualist in Gegensatz zu seiner Umwelt und — täuscht sich selber. Curtis Jaysons fixe Ideen helfen Martha zugrunde richten. Martha kämpft für ihr heiliges Frauen- und Mutterrecht. Sie ist eine weitere Vertreterin des Typus der edlen, sich völlig aufopfernden Frau. Solange ihre Welt in der ihres Mannes aufgeht, leben beide glücklich. Sobald sie nach Naturgesetz getrennte Wege gehen müssen, beginnt der Konflikt. Curtis ist Wissenschaftler von Ruf. Er gehört zu O'Neills übersensitiven Künstler- und Gelehrtentypen; ein Stück romantischer Träumer steckt auch in diesem eigenwilligen Individualisten. So ist er auch Emma Crosby verwandt, mit der er den forcierten Eigensinn gemein hat. Nur dringt er am Ende zu Erkenntnis und Wandlung vor; freilich, wenn es — wie in „The Straw" — zu spät ist. So zeigt sich zugleich eine starke Ähnlichkeit in dem Verhältnis Eileen Carmody — Stephen Murray und Curtis — Martha Jayson.

Ferner haben Curtis und Martha gemeinsam gegen eine Umwelt anzukämpfen, die mit ihren gehässigen Verdächtigungen und ihrer spiefsbürgerlichen Herzensenge in wirkungsvollem Gegensatz zu der inneren Gröfse der jungen Jaysons steht. Ihr Ehekonflikt wird natürlich auch von dieser Seite her verschlimmert. Angesichts dieser Kleinstadtgesellschaft läfst es der Dichter sich nicht entgehen, die menschliche Beschränktheit und Kurzsichtigkeit recht gründlich zu geifseln: auch der Jaysonsippe gehen die Augen auf, als es zu spät — d. h. wenn Martha tot ist. Für ihre Aufsenwelt streift das Verhältnis Curtis — Martha — Bigelow wieder an das „Ewige Dreieck". Tatsächlich aber ist von einer Werbung von seiten des Dritten keine Rede.

Dies Drama ist also eine doppelte Satire: einmal auf den sich selber täuschenden Individualisten und ferner auf die

„Gesellschaft". Das Motiv vom wetteifernden Kampf zwischen Mann und Frau steht aber dabei im Vordergrunde: der Mann mifsbraucht die Frau im Interesse seiner selbstischen Zwecke und kennt im Grunde das Wesen der Frau nicht. Sein Erwachen kommt zu spät.

„Welded" kann man als Gegenspiel zu „The First Man" bezeichnen. Auch dies Drama behandelt — freilich nicht in so stark satirischer Form — das Doppelproblem Beruf und Ehe und Individualität und Ehe. Diesmal zwischen Künstlern. Wieder kommt es zu einer Krise in der Ehe, doch ohne tragischen Ausgang: das Spiel endet in verkapptem Kompromifs. Diesmal ist nämlich auch die Frau starre Individualistin: sie verteidigt zäh ihre seelische Individualität wie ihr Eigenrecht als Künstlerin (Schauspielerin). Opferte Martha Jayson zu viel und drohte, ihr seelisches Eigenrecht zu verspielen, so vermag diese Eleanor Cape nicht genug zu opfern, um eine natürliche und glückliche Ehe zu führen. Aufserdem spielt das soziale Problem „Frau mit Vergangenheit in der Ehe" hinein. Das Motiv vom „Ewigen Dreieck" ist wieder wirksam. Unbegründet entflammt sich Capes Eifersucht an Eleanors freimenschlichen Beziehungen zu dem Dritten, John, in denen sich Eleanors Verhältnis zur Aufsenwelt verkörpert: Cape will seine Frau hermetisch dicht abschliefsen, und Eleanor rebelliert, da sie sich von seiner Eifersucht moralisch entwürdigt fühlt.

Auch Cape, der zu den übersensitiven Künstlertypen gehört, hat die fixe Idee, dafs seine Ehe „anders" als die anderer Leute sein soll; höher, reiner; kurz: sein Ideal ist unmenschlich. Beide quälen und analysieren einander unausgesetzt, wissen überhaupt viel zu viel über einander. Zu einer Trennung kommt es aber nicht, da beide in ihrer Leidenschaft viel zu fest gebunden sind („Welded"). So endet das Spiel in einem Kompromifs: Bejahung des Kampfes. Eleanor ist also O'Neills „Eigenwilligen Frauen" zuzuzählen. Auch sie hat ihre Eifersucht, nämlich auf das Werk ihres Mannes.

Bezeichnend ist, dafs auch hier schon Capes „Erkenntnis" von einer Prostituierten kommt, zu der er sich, um Rache an seiner Liebe zu begehen, hinüberflüchtet, während Eleanor sich vergeblich in die Arme Johns, des angeblichen Rivalen,

zu flüchten bemüht. Die Prostituierte erscheint wie eine Vorstudie zu „Mother Earth“ in „The Great God Brown“. Cape nennt sie „Schwester“.

Cape wie Eleanor sind während des ganzen Spieles von „Lichtkreisen des kalten Egoismus“ umgeben. O'Neills Hang zum Symbolischen bricht wieder durch.

Also: Liebe und Individualität im Kampf; Verquickung von Hafs und Liebe; abwechselndes Sichanziehen und Abstofsen; aber vergeblicher Kampf um Selbstbehauptung; die Tyrannei der Liebe; die Liebe als Schicksalsmacht; und das schicksalhafte Getriebensein der Menschen in der Liebe: die Welt Strindbergs, Shaws, Wedekinds wird vor dem Hörer lebendig! Bezeichnend ist, dafs es bei O'Neill nie zu einer Scheidung kommt, trotz häufiger Versuche. Entweder siegt — wie bei Robert Mayo in „Beyond the Horizon“ — die alles verzeihende, verstehende Liebe; oder das Blut, die Leidenschaft, ist stärker und behält den Sieg. So in „Welded“: Leben ist Kampf; Weglaufen ein feiges Ausweichen; das läfst aber O'Neill nicht gelten.

„The Great God Brown“ ist ein mystisches Maskenspiel mit kultursatirischem Gehalt. Real genommen, ein Intrigenspiel und Abenteuerdrama, mit seiner unentdeckten Pseudoehe Brown — Margaret und dem unentdeckten Tode Dion Anthonys. Wieder ist das Motiv vom „Ewigen Dreieck“ im Spiele: zwei Freunde und die Frau des einen — hier in unbewufster Ehe mit dem andern. So grenzt der Stoff ans Abenteuerlich-Groteske. Aber das Spiel ist symbolisch und bedeutet mehr: die Masken stellen die Gesichter dar, die diese Menschen der Welt gegenüber tragen, um ihr wahres Wesen — sei es nun ein tiefes Märtyrertum, sei es Schwäche oder Gaunerei — zu verbergen.

Dion Anthony gehört zu O'Neills übersensitiven Künstlertypen; er ist Maler und Gottsucher. Vom kindlichen Lebensgläubigen hinter der Maske des jungen Pan entwickelt er sich zur Läuterung durch Leiden zum Märtyrer und Asketen, der sein Heiligengesicht hinter der grinsenden Mephistomaske zu verbergen trachtet: Maske und wahres Gesicht entwickeln sich also in diametral entgegengesetzter Richtung.

Hinter der Maske des toten Dion verkriecht sich später sein unschöpferischer Gegenspieler, William Brown, der erfolg-

reiche Materialist und Weltmann — „a success" — um Dions geistiges Erbe, den Genius zu stehlen, den er hinter der Maske fürchtet und wittert.

Erst nach Dions Tode trägt Brown auch eine eigene Maske, die er je nach der Situation mit der des Toten vertauscht, um das Air des erfolgreichen Mannes nach aufsen zu wahren und die eigene innere Zerrüttung, das Erbe und den Fluch der Dion-Mephistomaske, vor der Welt zu verbergen und dessen weltliche Hinterlassenschaft in Besitz zu nehmen.

In Dion Anthony bekämpfen sich, wie der Dichter erläutert, Dionysos und der heilige Antonius: heidnische Lebensbejahung und christliche Weltflucht.

Brown, „a success", ist „der visionslose Halbgott einer materialistischen Zeit", ewig unschöpferisch und unfruchtbar.

Margaret Anthony, Eileen Carmody verwandt, und eine „moderne Nachkomme von Goethes Gretchen im Faust", ist das Ewigweibliche: das Mädchen — die Frau in ihrer edelsten Verkörperung; ganz hingebende, aufopfernde Liebe und Treue — geborene Mütterlichkeit.

Cybel, Cybele, „an idol of Earth", „mother Earth", ist Urnatur und tiefes, klares Wissen um die letzten Lebensdinge. Pariagleich ausgestofsen in einer Welt unnatürlicher Gesetze, trägt sie vor der Welt die Maske der verworfenen Frau, der Dirne.

Zum erstenmal verwendet O'Neill hier Prolog und Epilog: letzterer eine leitmotivartige Wiederholung des ersteren: der Epilog kehrt zu Ort und Situation des Prologs zurück, nur um eine Menschengeneration später. So schliefst sich die Handlung zu einem symbolischen Ringe des Lebens.

„The Great God Brown" ist eine „Legende", ein Mythos; real genommen voll innerer Brüche und widerspruchsvoll; als Legende, mit seiner tiefen Symbolik, für die Bühne zu schwer. Und doch ein köstlicher Schatz im Reiche der Kunst; ein tragischer Torso.

Gruppe IV: Die Negerspiele:

„The Emperor Jones" ist ein Phantasiespiel mit Wirklichkeitshintergrund und streift ans Symbolische. Es ist in der Hauptsache ein dramatischer Monolog. Das Drama besteht aus einem naturalen und einem transzendentalen Teil:

Anfang und Schluſs sind völlig realistisch, der Mittelpunkt phantastisch-unwirklich. Die abergläubische Furcht und Geisterangst des Negers, die ihn ins Verderben stürzt, wird dargestellt. Eine höchst wirksame Gegenhandlung wird indirekt erzeugt: einmal durch die Revolte der Neger im Hintergrunde, von der der Hörer weiſs; und ferner durch die Halluzinationen des Flüchtlings, die ihm eine Welt des Schreckens vorgaukeln, ihn in wahnsinnige Angst stürzen und in die Irre leiten, bis er am Schluſs seinen Häschern gerade in die Arme läuft. Trotz des Alleinseins des Helden auf der Bühne wird auf diese Weise eine faszinierende Gegenmacht geschaffen. Die Halluzinationen haben eine doppelte Funktion: einmal verstricken sie den „Helden“ in Angst, und ferner klären sie den Hörer über die Vorgeschichte des schwarzen „Kaisers“ durch Szenen aus seiner Vergangenheit auf. Das ist, soviel ich weiſs, ein völlig neues und überraschend glückliches Bühnenexperiment.

Jones gehört zu O'Neills Gauner- und Verbrechertypen. Er ist aus dem Gefängnis in den U. S. A. ausgebrochen und zu diesem wilden Stamme geflohen, den er mit überlegener List und Klugheit leitet. Seine Macht begründet er in erster Linie auf den Aberglauben der Schwarzen, die er gründlich ausbeutet und verachtet. Der weiſsen Zivilisation hat er nur die bösen Seiten abgelauscht: den gemeinen Geschäftsinstinkt, der sich mit dem moralischen Fähnchen von Rechtssinn und Gemeinsinn bemäntelt. Aber unter der dünnen Zivilisationsschicht sitzt der unverfälschte Negertypus niederster Sorte, der sich angesichts des Ungewöhnlichen schlagend offenbart.

Sein Helfershelfer ist der weiſse „cockney trader“ Smithers gewesen, ein zweiter Gaunertyp: skrupellos, gemein, feige und gefährlich; der immer ausspioniert, nach allen Seiten verrät und aus allem ein Geschäft macht. Jones hilft ihm heimlich und macht öffentlich gegen ihn Gesetze. Zur Belohnung führt Smithers am Ende die Rebellen.

So spielt auch wieder das soziale Problem des Rassenhasses und gegenseitigen Betrugs hinein, wie wir es aus den früheren Einaktern kennen.

Das Drama, das ungeheure Anforderungen an den Schauspieler stellt, ist eins der wirkungsvollsten aus O'Neills Feder. Über seine hochinteressante Entstehungsgeschichte

hoffe ich mich bei der späteren Analyse der Dramen äufsern zu dürfen.

„All God's Chillun Got Wings" ist eine Tragödie menschlicher Liebe und Leidenschaft und zugleich soziales Drama, insofern es wichtige Gesellschaftsprobleme berührt. Aber, wie stets bei O'Neill: der menschliche, individuelle Konflikt steht durchaus im Vordergrunde.

Ella, ein gefallenes Mädchen aus der untersten Schicht der Weifsen, die keinen Freund unter den Menschen mehr hat aufser Jim, dem Neger und treuen Schulkameraden, heiratet diesen. Doch sie kann, zumal bei dem feindseligen Verhalten der Mitwelt ihrem Schritt gegenüber, Rasseninstinkt und Erbschaft ihrer weifsen Zivilisation in sich nicht überwinden und geht zugrunde. Der Neger ist eine durchaus liebenswürdige, edle Erscheinung: er will sich „weifs kaufen" durch Heirat und höheren Beruf. Auch dieser Jim Harris gehört zu O'Neills starken Individualisten und Träumertypen. Er gibt sich der Illusion hin, durch reines Beispiel, mit seiner edlen Seele, die Satzungen von Natur und Menschen zu durchbrechen, reinigend modifizieren zu können; sich über sie hinwegzusetzen. So mufs auch er durch bittere Erfahrung und tiefes Leid. Aber es bricht ihn, den Stärkeren, nicht: er geht ein durch innere Läuterung und Bufse zu den Bezirken der Heiligen und Asketen, wie Dion Anthony in „The Great God Brown" — während die schwächere Frau erliegt.

Hier wird deutlich, wie hoch O'Neill über engen Vorurteilen steht; und dafs stets das individuelle, rein menschliche — nicht das soziale Problem, für ihn im Vordergrunde steht: dieselben menschlichen Gesetze für alle Rassen; ein jeder mag zu Läuterung und innerer Heiligung berufen sein.

Dies Drama gehört zu den menschlich höchsten und schönsten aus O'Neills Feder. Trotzdem ist, neben „Desire Under the Elms", keines so heftig befehdet worden wie dieses. Etwas vom Zauber der „Moon of the Caribbees"-Stimmungssymphonie ist auch in diesem Spiel lebendig.

Menschliche Satzung und innere Freiheit stehen sich wirkungsvoll gegenüber: nicht der Neger Jim, der die menschlichen Satzungen und Grenzen der Natur durchbricht, behält den Sieg; wohl aber der Mensch Jim Harris, der sich in Demut selbst überwindet! Desgleichen wieder der Kontrast zwischen

grofser, still-erhabener Natur und kurzsichtigem Menschenringen. Das soziale Problem: Ist Mischehe Mifsehe? wird laut übertönt von den Klagen tiefmenschlichen Leides.

Stark symbolische Einzelzüge sind wirksam; so die sich von Szene zu Szene vergröfsernde, drohender erscheinende Kongomaske und der sich ständig verengende, die Menschen fast erdrückende Raum: Symbole ihres fortschreitenden Schicksals.

Gruppe V:
Die auf Geschichtslegende basierenden Dramen:

„The Fountain" ist ein romantisches Abenteuerdrama mit symbolischem und kultursatirischem Gehalt und mit dem Thema von der Suche nach der Quelle ewiger Jugend. „Nur beiläufig", wie O'Neill sagt, befafst es sich mit einer Episode aus der Entdeckungsgeschichte Amerikas; die Charaktere sind „fictitious". Im Hintergrunde stehen die zwei gröfsten Mächte des ausgehenden Mittelalters: Spanien auf dem Wege zur ersten Weltmacht und die katholische Kirche. Sie geben dem Spiel sein faszinierendes kulturelles, politisches und religiöses Kolorit. Fanatische und sachlich kühle Staats- und Kirchenpolitiker treten auf die Bühne; so gewinnt das Spiel seinen stark kultursatirischen Einschlag. Es ist in der Tat ein Stück mittelalterlichen Geistes darin! Die tiefe religiöse Gebundenheit des mittelalterlichen Menschen, sein Fanatismus, sein Aberglaube und seine romantische Einbildungskraft. In der Mitte die alles beherrschende Figur des Ritters Juan Ponce de Leon mit seinem gefährlichen Dualismus tief in der Seele: Juan ist Realist und Träumertypus: glühender politischer Verfechter eines gröfseren Spaniens in der Jugend; in Enttäuschung vereinsamter, leidender Träumer im Alter: „soldier of iron — and dreamer". Zugleich prophetischer Seher — der Verkünder einer neuen, humaneren Zeit. So gerät der Verfechter der Milde aus innerster Veranlagung in schweren Konflikt mit Kirche und Staat; er steht beiden im Wege. Da tritt dem Alternden Beatriz de Cordova, der menschgewordene Geist der Jugend und der Schönheit, entgegen, und Juan zieht aus auf die Suche nach der Quelle der Jugend — auf die Suche nach Schönheit und Liebe. Was ihm an ihren Wassern zuteil wird, ist freilich keine körperliche Verjüngung: es ist seelische Gesundung; Erkenntnis, Bescheidung; innere Vollendung.

Der Dichter sah in der Legende ein Symbol der menschlichen Sehnsucht nach Selbsterfüllung in Schönheit und Liebe. Deshalb wählte er sie. Die Dramenhandlung wird rhythmisch-chorartig begleitet von einem lyrischen Kommentar. Starke Kontraste sind wirksam, innere wie äufsere. Das Rassenproblem spielt in religiöser und politischer Wendung mit bösen Schlaglichtern hinein. Dramatischer Höhepunkte gibt es mehrere. In der grofsen Szene I_2, dem Zusammentreffen von Columbus und Juan, stofsen zwei Zeitalter und zwei Weltanschauungen hart aufeinander. Columbus ist visionärer Phantast und Kreuzfahrertyp; Mittelalter. Juan, als der Prophet einer kommenden, humaneren Zeit, ist unbedingt grofs und tragisch. Die Verquickung der Gründe für seinen Fall, an dem Umgebung und eigener Charakter mitarbeiten, ist hochdramatisch; sein Verfall, seine innere Haltlosigkeit werden höchst wirkungsvoll dargestellt. Durch den Verfall aber steigt er auf zu innerer Läuterung und Vollendung: er gehört zu denen, die „die Götter lieben", den „Auserwählten". An seiner Leiche verschmelzen der Triumphgesang der Jugend und der Trauerchor der Mönche in einen „all comprehending hymn of the mystery of life". So gehört „The Fountain" zu O'Neills Verfalls- und Läuterungsdramen zugleich.

Die Legende von der „Fountain of Youth" wird zum Symbol des Lebens; die Gestalt Juans Ponce de Leon ist selbst Symbol. Der Stil ist abwechselnd dramatisch und hochpoetisch. Der Aufbau nicht ganz glücklich: etwas zu breit und bilderreich im Beginn uud verhältnismäfsig dünn am Ende. Der Hauptreiz liegt in dem leuchtenden Reichtum einzelner Szenen und den hochdramatischen Akzenten einiger Dialoge.

Während ich meine Betrachtung beschliefse (1927), erscheint O'Neills neuestes Spiel im Druck, das voraussichtlich diesen Herbst in New York zur Uraufführung gelangen wird. Ich schalte eine kurze Analyse des Dramas ein:

„Marco Millions" ist eine romantische Satire, ein Abenteuerdrama, das die fabulösen Reiseerlebnisse des „Marcus Polus Venetus totius orbis et Indiae peregrator primus" zum Gegenstande hat. O'Neill hat auch die Figur des „venetianischen Münchhausen" zum Symbol ausgestaltet und sie zum Mittelpunkt einer bitteren Kultursatire gemacht: Marco Polo

als „Ritter vom Musterkoffer“; als Karikatur des reisenden Geschäftsmanns. Zugleich werden speziell amerikanische Einrichtungen und Haltungen gegeifselt: Parodie und Ironie kommen reichlich zu Worte.

Marco Polo durchwandert zwanzig Jahre lang mit Vater und Oheim die fernen Länder des Ostens, ohne auch nur einen Hauch von dem Duft fremder Kultur, dem Zauber anderer Sitten und Gebräuche, zu verspüren. Er wittert nur kommerzielle Möglichkeiten. Die Fremden und ihre Einrichtungen sind für die Polos „Barbaren“ — „crazy“. Die Polos haben ja selbst keine Seele; wie könnten sie fremdes Seelentum begreifen! Mit Verachtung und Widerwillen sehen die Fremden auf sie herab, die ihre eigene, überlegene „Kultur“ feilbieten, sie aber stündlich selbst diskreditieren. Die Polos vertreten den unschöpferischen, platten Materialistentyp des Billy Brown, den „Erfolg“, den Snob; pure Goldwut hält sie besessen.

Das Drama besteht aus Prolog, drei Akten mit elf Szenen und Epilog.

Akt I zeigt die Polos auf der Reise bis zur Ankunft in Cathay, dem Lande des grofsen Kublai Khan. In allegorischen Bildern von märchenhafter Prachtentfaltung ziehen die fremden Länder, Sitten und Religionen an den Polos vorüber: es rührt sie nicht. Nur dafs Marco sich vom staunenden Jungen zum zynischen Snob und Materialisten entwickelt; er verkrüppelt seelisch. Diese Szenen stellen also seinen seelischen Verfall dar. Ihn begleiten die älteren seines Stammes mit ihren trockenen, schlauen Gesichtern und durchtriebenen Augen; mit Musterkoffern und Reisebuch.

Akt II zeigt die Polos im Lande des grofsen Khan. Marcos Einzug am Hofe ist eine Parodie auf den Republikaner vor Majestäten. Kublai Khans überlegene Weisheit und philosophische Ruhe lächelt belustigt und mitleidig auf die Narrheit und gierige Geschäftigkeit der westlichen Vertreter hernieder, die sein Land aussaugen, ohne selbst das Geringste zu bieten.

Akt III: Am Ende schickt Kublai den jungen Polo aus, um eine Seele zu finden. Marco sieht keine, so oft er auch auf Prinzessin Kukachin, Kublais schöne junge Enkelin, schaut: in Berührung mit der platten Seelenlosigkeit mufs der mystische Reiz, die feine Seelenblüte von Liebe und Schönheit zu Tode verbluten. An Kukachins Leiche weint der grofse Khan,

während die Polos triumphierend heimwärts ziehen, um auf ihrem Gelde befriedigt auszuruhen.

„Marco Millions" ist eine Satire auf den kaufmännischen Imperialismus mit seiner kulturzersetzenden Macht. Der Prolog des Dramas, der „23 Jahre später" spielt, ist eine Vision und versinnbildlicht die Folgen des Wirkens dieser Polos. Der Epilog zeigt Marco Polo, wie er befriedigt gähnend das Parterre des Theaters verläfst, um erleichtert nach Hause zu fahren: der Dichter hat seinem Volke sein eigenes Spiegelbild gezeigt; sie merken es nicht, dafs sie selber oben auf der Bühne waren!

Die Handlung dehnt sich über 23 Jahre aus. Musik und Singchöre begleiten sie rhythmisch. Die Überheblichkeit der weifsen Zivilisation, die keine Achtung vor fremder Sitte und Kultur kennt, wird im Politischen und Religiösen gegeifselt. Das Rassenproblem spielt also wieder hinein. Das individuelle Problem liefse sich etwa so formulieren: eine Seele verdorrt und erhärtet in ihrem Haschen und Hasten nach Gold. Marco, "the idol of stuffed self-satisfaction", am Ende lächerlich geistlos, bombastisch, prahlerisch, eitel, geschwätzig und spiefsbürgerlich, hebt sich höchst unvorteilhaft gegen die tiefe Ruhe und menschliche Gröfse Kublais ab. Ergreifend tragische Idylle unterbrechen die Haupthandlung: Kukachins Leiden; Kublai, die Leiche Kukachins beweinend, usw.

Symbolische, allegorische, satirische und parodistische Züge finden sich in Menge. Die „Wunder des Ostens" sind mannigfach ausgebreitet.

Im ganzen ist zu sagen, dafs der enorme Aufwand an szenischem Bilderreichtum in keinem inneren Verhältnis steht zu der dünnen Handlung dieses Spieles: ein Zug der sich hier und da in den letzten grofsen Dramen des Dichters bemerkbar macht.

Wesen und Technik.

Die Entfaltung des O'Neillschen Dramas spiegelt, wie man sieht, den inneren Entwicklungsgang des Dichters wieder, seine Auseinandersetzung mit der Umwelt, wie sie sich ihm zu den verschiedenen Phasen seines Werdens bot: in den Wanderjahren, an Land und auf See, ward er bedrängt von der Fülle harter, abstofsender Wirklichkeit. Sobald er in der Stille einige Distanz zu ihr gewonnen, regen ihn die Bilder

und Gestalten der Erinnerung zu dramatischem Ausdruck des Erlebten an. Zunächst noch rein naturalistisch, wobei die ironische Haltung naheliegt. Zugleich aber sucht er sich den Glauben zu wahren, dafs in all der niederdrückenden, vernichtenden Wirklichkeit ein Höheres verborgen sein und schliefslich triumphieren müsse: die menschliche Seele in ihrem Verlangen nach einem besseren, reineren Sein. O'Neills Idealismus und Optimismus wird hier lebendig. Wir kennen eine ähnliche Entwicklung von Sudermann und Hauptmann her; auch bei Hauptmann und den grofsen Russen bricht noch in den Ärmsten und Verworfensten — und sei es erst im Augenblick des Todes — das göttliche Erlebnis, die Erfüllung ihrer grofsen Lebenssehnsucht, durch.

Mit diesem Triumph des Menschen über die bedrängende Umgebung hat sich nun aber der innere Übergang zum gläubigen Individualismus vollzogen. Tatsächlich können wir bei O'Neill von einer doppelten Erbschaft reden:

1. Die Erbschaft des Naturalismus: das soziale Interesse; Naturwahrheit und Naturlogik; Vererbung, Atavismus usw. Das Wechselspiel zwischen Vererbung, Veranlagung und Umgebung führt zum Familiendrama, zur Schilderung von Generationen. Wie bei Dostojewski, Balzac, Zola und dem deutschen Naturalismus zeigt sich bei O'Neill früh ein ausgesprochenes Interesse für alles Kranke, Anormale, Pathologische, Besondere. Menschliche Seelen in einer Krise: im Zustand des Gespanntseins, des Drucks offenbart sich ja die Seele am deutlichsten. Das Sehnsuchtsmotiv liegt sowieso dem Naturalismus besonders nahe, um von der qualvollen Gegenwart loszukommen: seine innere Überwindung durch romantische Züge. Auch in O'Neills späteren Dramen gewahrt man den Drang ins romantische Gewand: Mischung von Satire und Romantik wie einst bei Wedekind. 2. Die Erbschaft des Individualismus, die bei O'Neill besonders auf Nietzsche zurückgeht: die Masse tritt mehr in den Hintergrund; der Einzelne mit seinem Besonderssein wird wieder Problem. Verachtung der Menge liegt nahe. Die sozialen Zustände und Probleme interessieren den Dichter nur noch, insofern das eigenwillige Individuum sich an ihnen wundreibt und entzündet, sich mit ihnen auseinandersetzt. Nur das Wesentliche, nicht das Zufällige, Vorübergehende, fesselt

den Dramatiker. (In diesem Sinne nennt sich „The Hairy Ape“ “A comedy of ancient and modern life.”) Und in diesem Sinne wird dann schliefslich auch die Geschichte, die Legende, als „Mythos“ ausgedeutet: der Schritt zum Symbolischen ist vollzogen.

Sehen wir uns nun unter den Hauptrepräsentanten der O'Neillschen Welt um; die Charaktertypen wie die Hauptmotive, die besonders häufig in Erscheinung treten.

Zunächst die Charaktertypen. Es sind deren nicht viele; deshalb wirkt ihr ständiges Wiederauftreten um so auffälliger und überzeugender. Natürlich verbinden und mischen sich die Typen ständig in denselben Personen. So finden wir:

1. den uns von früher bekannten Seemannstypus. Er tritt in den Mehraktern nur noch hier und da auf und in Hauptrollen meist mit Vertretern der höheren Seemannsschicht: Kapitäne und Besitzer ihrer eigenen Schiffe. So in „Beyond the Horizon“, „Gold“ (mit „Where the Cross is Made“), „Diff'rent“ und „Anna Christie“. In letzterem daneben drei Vertreter der niedrigsten Schicht, die sich 2. dem Gauner- und „Bösewichtstypus“ zugesellen. Auch diesen kennen wir von den Einaktern her; seit dem Thirstbande tritt er ständig bei O'Neill auf. So in „The Rope“, „Diff'rent“ (Benny Rogers), „All God's Chillun Got Wings“ (Shorty und Mikey) und viele andere, die, nicht gerade von Grund aus böse, doch an diesen Typus grenzen. Den Verbrechern und Bösewichtern steht bei O'Neill oft nahe 3. der Runawaytyp, der in Amerika ganz besonders zu Hause ist und in der amerikanischen Literatur Schule gemacht hat; begreiflich in einem Lande der Kolonisation und Abenteuer. (Sherwood Andersons Helden z. B. „laufen eigentlich alle weg“; sie stellen aber einen durchaus gehobenen, überlegenen Typus dar: den Menschen, der der mechanisierenden, seelenertötenden, materialistischen Zivilisation den Rücken kehrt, um sich selbst zu entdecken und ein neues, verinnerlichtes Leben zu beginnen). Bei O'Neill finden wir gute wie böse Runaways. So gute: Andrew Mayo in „Beyond the Horizon“, Nat in „Gold“. — Aufser einer ganzen Anzahl von den niederen Seemannstypen, Böse: Luke Bentley in „The Rope“, Jones in „Emperor Jones“. Übergänge zwischen beiden: die beiden ältesten Söhne in „Desire Under the Elms“. Andere, eine ganze Zahl, möchten immer

weglaufen, kommen aber aus diesem oder jenem Grunde nie dazu. Auch Eheleute, die von einander wegrennen möchten, es aber nicht über sich gewinnen, grenzen an diesen Typus: Ruth in „Beyond", die Eheleute in „Welded" u. a. m. Auch manche, die zu den 4. weichen, hoffenden, romantischen Träumertypen gehören, träumen von der Ferne, kommen aber nie hinaus: Robert Mayo in „Beyond"; auch Ephraim Cabot und Eben in „Desire" geht es ähnlich. Recht eigentlich zu den Träumertypen gehören folgende Gestalten: Mrs. Keeney in „Ile"; Robert Mayo und seine Mutter in „Beyond", Eileen Carmody in „The Straw" u. a.; so noch eine ganze Reihe untergeordneter Figuren. Dieser Typus führt dann in seiner Steigerung weiter zu den 5. von Illusionen Geblendeten: Eigensinnige Individualisten, Opfer der tragischen Einbildungskraft, die sich selbst verderben, die von „fixen Ideen" Besessenen. a) Die von Illusionen Getäuschten: die Brüder und Ruth in „Beyond", Eileen Carmody in „Straw", die Ehemänner in „First Man" und „Welded", Mrs. Keeney in „Ile", Columbus in „Fountain" u. a. b) Einbildungskraft steigert sich zu fixen Ideen und Besessenheit: Captain Keeney in „Ile", Captain Bartlett und Sohn in „Gold", Chris in Anna Christie, Emma in „Diff'rent", Juan Ponce de Leon in „Fountain" usf. 6. der "Yankee", der rauhe Neuengländertyp und der Puritaner voll enger moralischer und religiöser Leidenschaft: in ihrer seelischen Struktur oftmals den „Eigenwilligen" und „von fixen Ideen Besessenen" verwandt. Abraham Bentley in „The Rope", James Mayo und Mrs. Atkins in „Beyond", der alte Cabot in „Desire", Mrs. Bartlett in „Gold" u. a. m. Auch dieser Typus ist natürlich vor allem in der amerikanischen Literatur zu Hause. Höhepunkte in Whittier; heute in O'Neill und Edith Wharton. 7. Etwas abseits die übersensitiven Künstler- und Gelehrtentypen, die aber z. T. zu Typus 5 gehören: Jayson in „First Man", der Dichter in „Before Breakfast", Cape in „Welded, Jim in „All God's Chillun —", Dion Anthony in „Great God Brown". 8. a) Die Geläuterten; b) Die Asketen und Heiligen: a) Jayson in „First Man", Abbie und Eben in „Desire", Juan in „Fountain"; b) Dion in „Great God Brown", Jim in „All God's Chillun —". 9. Der Materialistentyp, auf den der „Hairy Ape" schon anspielt, der aber erst in den letzten Spielen recht aktiv in die Erscheinung

tritt: Billy Brown in „Great God Brown", die Polos in „Marco Millions". Natürlich grenzen auch die von Gier nach Besitz und Gold Besessenen an diesen Typus.

Frauentypen:

1. Die „Eigenwillige Frau": die Ehefrau in „Recklessness", Ruth Atkins in „Beyond", Emma Crosby in „Diff'rent", Eleanor in „Welded", Anna Christie, Abbie Putnam in „Desire —" u. a.

2. a) Prostituierte; b) Frauen mit Vergangenheit in der Ehe; c) Ehebrecherinnen.

a) Prostituierte treten häufig, schon in den Einaktern, auf. So in „The Web", „The Long Voyage Home" u. a. In den Mehraktern in „Anna Christie", „Welded", Cybel in „The Great God Brown", Dirne in „Marco Millions". Nur selten wird die Dirne als „Bösewicht" aus fleischlicher Lust behandelt. Schon Anna Christie ist Opfer von Erziehung und Umgebung; in „Welded" und „Great God Brown" gehen von den gefallenen Frauen Erkenntnisse und Läuterung aus; sie sind, wie ihre Schwester in „Marco Millions", zugleich Symbol.

b) Frauen mit Vergangenheit in der Ehe: Abraham Bentleys zweite Frau in „The Rope", Eleanor in „Welded", Anna Christie.

c) Ehebrecherinnen: Nur eine tritt bislang bei O'Neill auf: Abbie Putnam in „Desire Under the Elms"; hier ist der Ehebruch logisch und psychologisch reichlich motiviert.

2. Die edle, sich völlig aufopfernde Frau: Eileen Carmody in „The Straw", Martha Jayson in „First Man", Margaret in „Great God Brown" und viele unter den Nebenfiguren.

Blieben noch die Vertreter anderer Rassen: Neger, Indianer und anderer nicht weifser Völker: erstere erscheinen immer wieder bei O'Neill, im Thirstband, in den Einaktern und in den grofsen Dramen.

a) Neger: „Moon of the Caribbees"; „Dreamy Kid"; „Emperor Jones"; „All God Chillun —"; „Diff'rent".

b) Indianer: „Fountain".

c) Vertreter anderer, nicht weifser Rassen: „Thirst", „Gold", „Marco Millions".

Hier und da erscheinen sie als Bösewichte; meist aber werden sie als die von den Vertretern der weifsen Zivilisation

ausgenutzten und betrogenen armen Teufel dargestellt, die sich mitunter böse rächen.

Den Charaktertypen, die sich auch in eine kleinere Anzahl mit gröfserer Variierung unterbringen liefsen, entsprechen natürlich die häufig sich wiederholenden Hauptmotive bei O'Neill. Ich hebe die bedeutendsten hervor:

1. Leichtsinniger Lebenswandel, Trunksucht und Weiber zerstören das Lebensglück: die frühen Einakter und „Anna Christie" (Chris u. a.).

2. Sehnsucht vom Meer zurück zum Land und umgekehrt. Das Meer als Schicksalssymbol. Die Kontraste Enge — Weite, Freiheit — Gebundenheit: Glencairnspiele, „Beyond the Horizon"; „Anna Christie"; „Gold"; „Desire Under the Elms" u. a.

3. Gier nach Gold und Besitz: „Rope"; „Gold"; „Emperor Jones"; „Desire —"; „Fountain"; „Marco Millions" u. a.

4. Verborgenes Gold: „Rope"; „Gold"; „Jones".

5. Motiv des Schiffbruchs: „Thirst"; „Fog"; „Warning"; „Gold".

6. Motiv der Vererbung: „The Rope"; „Beyond the Horizon"; „Desire —"; „Diff'rent" u. a.

7. Besessenheit von fixen Ideen, die zerstörend wirkt: „Gold" („Where the Cross is Made"); „Ile"; „Anna Christie"; „Diff'rent"; „First Man"; „Welded"; „Desire —" u. a. Ganz nahe damit verwandt ist

8. Verzehrende Leidenschaft für eine Idee: „Ile"; „Gold"; „Desire —"; „Fountain" und viele andere. Daran anschliefsend wieder

9. Despotie falscher Ideale: „Ile"; „Diff'rent"; „Welded" u. a.

Hinzu treten Motive aus dem Gebiete der engeren Gesellschaftskritik: Eheproblem, Sexualproblem usf.

1. Das Motiv vom „Ewigen Dreieck": „Recklessness", „Beyond the Horizon"; „Desire Under the Elms". Andere Spiele grenzen dicht an dieses: „First Man"; „Welded"; „Great God Brown"; „Fountain" u. a.

2. a) Liebe als Schicksalsmacht"; b) als Lust und Qual: Verquickung von Hafs und Liebe; c) Führerschaft der Frau in der Liebe. Zu a) „Beyond the Horizon"; „Anna Christie"; „First Man"; „Welded"; zu b) „Beyond —"; „Anna Christie"; „Desire Unter the Elms"; „Welded"; „All God's Chillun —"; zu c) „Beyond the Horizon"; „Straw"; „Diff'rent"; „Desire —".

3. Hieran anschliefsend wieder das Motiv der Mifsehe; entweder aus falscher Wahl: „Beyond —"; oder aus Altersunterschied: „Desire —"; auch „Fountain" zielt dahin, — und schliefslich Mischehe als Mifsehe: „All God's Chillun —".

4. Beruf und Ehe; Ehe und Individualität: „First Man", „Welded". Kampf um Selbstbehauptung; abwechselndes Sichanziehen und Abstofsen gehören zu diesem Motiv und spielen auch in „The Straw" hinein. Ringen zwischen Mann und Frau ferner in „Ile", „All God's Chillun —" u. a.

Schliefslich als eigene Gruppe: Religiöser Fanatismus, Rassenfanatismus; Rassenprobleme; a) Religiöser Fanatismus: „The Rope"; „Beyond the Horizon"; „Gold"; „Anna Christie"; „Desire —"; „Fountain" u. a.; b) Rassenprobleme: „Bound East —", „Moon of the Caribbees", „Dreamy Kid"; „Diff'rent"; „Emperor Jones"; „All God's Chillun —"; „Fountain"; „Marco Millions".

5. Dazu gesellen sich Argwohn, Aberglauben, Geisterangst: „In the Zone", „Emperor Jones", „Dreamy Kid".

Das sind im wesentlichen die Charaktere und Motive, die das O'Neillsche Drama aufbauen helfen. Fast alle Spiele sind stärker oder schwächer satirisch. (Will man sich über die ironische, zur Satire prädestinierte Grundhaltung O'Neills klar werden, so schlage man nur hier und da die Bühnenanweisungen zu seinen Dramen auf, die überhaupt ein interessantes Kapitel sind: immer wieder begegnet man dem Zuge, das Lächerliche, Groteske, Animalische in der Menschennatur hervorzukehren. Vergleiche mit Tieren finden sich andauernd: O'Neill, dem Dramatiker primitiver Instinkte und elementarer, unkomplizierter Naturen, lag das von vornherein nahe.) Bald bezieht sich die satirische Behandlung nur anf einzelne Figuren und Situationen, bald auf den Geist der ganzen Spiele. Eine erhebliche Anzahl ist als „Verfallsdrama" zu bezeichnen, so „Beyond the Horizon"; „The Straw"; „Gold"; „Diff'rent"; „Hairy Ape"; bezüglich einiger Hauptpersonen auch „All God's Chillun —" (Ella); „Desire Under the Elms"; „The Great God Brown" (Brown).

Einige enden in Kompromifs: „Welded"; auch „Anna Christie" könnte dazu gerechnet werden. Was Anna selbst betrifft, so kann man sie auch schon zur dritten Gruppe zählen:

Läuterungsspiele: „Anna Christie", „The First Man",

„All God's Chillun —“ (Jim), „Fountain“ (Juan), „Great God Brown“ (Dion Anthony); „Desire —“ (Abbie und Eben). Das „Läuterungsdrama“ zählt, wie man sieht, besonders stark unter den letzten Spielen. Das bedeutet aber eine weitere Erhöhung des Individuums, die vielleicht eine neue Phase im O'Neillschen Drama verkündet.

Wirft man die Frage nach den Quellen auf, so ist zu sagen: Die meisten von O'Neills Dramen gehen auf eigene Erfahrung zurück. Erlebnisse unter Seeleuten liegen den Glencairnspielen, „Beyond the Horizon“, „Anna Christie“ und dem „Hairy Ape“ zugrunde. Zeitweilig läfst sich bei O'Neill auch von Stofferfindung sprechen: gehörte oder gelesene Einzelzüge, die dramatisch wirkungsvoll erscheinen, werden zu einer Gesamthandlung zusammengeschmolzen. So in „Anna Christie“, „Emperor Jones“, „All God's Chillun —“ u. a. Der Dichter hat sich oft selbst über die Entstehungsgeschichte seiner Spiele geäufsert; ich gebe diese Mitteilungen bei der späteren Analyse der einzelnen Dramen wieder. Später entnimmt der Dichter auch seine Stoffe Aufzeichnungen aus früherer Zeit, gestaltet die Charaktere in seinem Sinne um und deutet die neue Fabel symbolisch: „Fountain“, „Marco Millions“ u. a. In einigen Fällen liegen die Quellen nicht so klar zu Tage; so in „The Great God Brown“, zu dem sich nur sagen läfst, dafs Goethes Faust — und nicht nur zur Gestalt der Margaret — stark anregend gewirkt hat.

Die Handlung bei O'Neill ist meist ganz unkompliziert einfach. Die straffe Ökonomie der früheren Spiele zeigt später eine gewisse Auflockerung, nicht immer zum Vorteil. Der Gesichts- und Erlebnisradius des Dichters erweitert sich. Aber die dramatische Ausbeutung der Fabel hält mit dieser stofflichen Verbreiterung nicht immer Schritt. Man könnte die Dramen auch folgendermafsen sondern:

1. Stark dramatische; 2. Stimmungsbilder mit relativ geringer dramatischer Handlung. Im ganzen ist aber doch eine starke Aktivität die seelische Grundhaltung O'Neills, des geborenen Dramatikers. Diese innere Dynamik teilt sich seinen dramatischen Gestalten mit. Man hat bei ihm einen gewissen Zug zum Allzudirekten, Erwartet-Folgerichtigen getadelt, der die Spannung beeinträchtige. Ich möchte darin vielleicht einen der amerikanischen Züge im O'Neillschen Geiste sehen: ein

gewisser Drang "straight down to the facts", zum wesentlichen ohne Umschweife; die Probleme sofort im Kerne packen! Dem stehen aber auch hier und da wertvolle technische Momente der Retardation, des Hinziehens, Verschleierns, Hoffnungerweckens gegenüber, die sich neuerdings zu mehren scheinen.

In „Ile" gewahrt man sie am frühesten, in dem Ringen zwischen Mann und Frau. Dann in „Gold", „The Straw", „Welded", „All God's Chillun —", „The Fountain". Öfter unterbrechen tragische Idylle höchst wirkungsvoll den direkten Flufs des Geschehens: „The Straw", „The Fountain".

Auch liebt O'Neill einen gewissen Parallelaufbau, eine rhythmische Wiederholung gewisser Situationsmotive — bestimmter Stimmungsäufserungen in genau denselben Worten usw. So findet sich in „Beyond the Horizon" ein ganz symmetrischer Bau der Akte und Szenen. In „Welded" wiederholt sich die Stellung der Personen an der Treppe dreimal. In „Great God Brown" spielen Prolog und Epilog am selben Orte, der Epilog wiederholt das szenische Bild des Prologs um eine Generation später. In „Fountain" erscheint immer wieder der Brunnen als Mittelpunkt. In „Marco Millions" wiederholt sich dieselbe Situation mit gleichem Aufbau der szenischen Bilder durch den ganzen ersten Akt. In „The Moon of the Caribbees", „Emperor Jones", „All God's Chillun —" übernimmt Musik die rhythmisierende Funktion: Im „Moon" der Negergesang; im „Emperor Jones" die geschlagene Trommel, in „All God's Chillun" der Leiermann.

Musik spielt überhaupt eine ganz hervorragende Rolle in der O'Neillschen Welt, bald begleitend und die Stimmung vertiefend, bald den dramatischen Flufs rhythmisierend, bald ist sie ein wesentlicher Faktor der ganzen dramatischen Atmosphäre eines Spieles.

In mindestens der Hälfte aller O'Neillschen Dramen erklingt Musik. In den letzten, „Fountain" und „Marco Millions", sind bereits Ansätze zu Chören da. Auch im Stil O'Neills fühlt man ein Drängen zum Musikalischen hin; als poetische Einschläge in den frühen Dramen, als prachtvoll gehobene, poetische Prosa von stärkster Ausdruckskraft in den letzten.

Der Gebrauch des Monologes ist anfangs sparsam. Nur im Zustand von Visionen wird er, wie in „Gold", „Emperor Jones", „Hairy Ape" und „The Fountain" verwendet. Reste

finden sich in abgebrochenen Reden hier und da in „The First Man“ und „Anna Christie“.

Gesten und Mienenspiel ersetzen ab und zu die Rede, so in „Anna Christie“, „The Straw“, „The Great God Brown“ und anderswo. In „Anna Christie“ wiederholt sich Chris' Fluch: “ole davil sea” und das Ballen der Faust gegen das Schicksal leitmotivisch, in „The First Man“ Lilys Rufe nach frischer Luft; ebenfalls die Versammlung und das stumme Ausweichen der Jaysonfamilie vor Bigelow.

Starke Kontrastwirkungen finden sich überall. Meist liegen sie in dem Gegensatz: Individuum und Umwelt, falsches Ideal und Wirklichkeit, abgesehen von unzähligen kleineren Kontrasten, an denen sich jeweils die dramatische Spannnng entzündet. Auch die Gegensätze: Natur und Zivilisation; grofse Natur — kleines Menschenschicksal; erhabene Ruhe in jener, unruhiges Tappen in diesem werden oft verwendet. (Naturschilderungen von hoher poetischer Schönheit finden sich in den Bühnenanweisungen in Menge.)

Bühnen- und dramentechnische Experimente finden sich neuerdings zahlreich. Nicht immer glücklich, sind sie aber doch ein Zeugnis für die reiche Phantasie und den kühnen Geist des Dichters, der frei, ja verwegen auf seiner Bühne schaltet. Oft folgt er dem Fluge seiner Phantasie, ohne sich um die Bühnenmöglichkeit und -wirksamkeit zu kümmern. Lange Zeitspannen zeichnen seine Dramen, besonders die Familien- und Verfallstragödien, aus. Eine ganze Reihe breitet sich über 20—30 Jahre aus.

Situationsschilderungen, zu denen das Milieu der Menschen verdeutlichend hinzutritt, überwiegen dabei oft die engere dramatische Handlung. Das „Setting“ ist meist realistisch; einzelne Gestalten sind symbolisch, manche Züge romantisch. Symbolische Elemente finden sich sehr früh. So die „Lichtkreise des Egoismus“, die Eleanor und Cape durch das ganze Spiel („Welded“) umgeben. Yanks Haltung als Denker und der Zug der Kirchgänger in „The Hairy Ape“ sind allegorisch. Im ganzen ist Einfachheit in Motiven, Technik und Struktur bezeichnend. Ähnlich dem irischen Bauerndrama (Synge u. a.) gibt O'Neill anstatt hochentwickelter Technik meist wenige einzelne Situationen. Statt wohlgefügter Verwicklungen Charaktere in einer Krisis. Auch bei ihm vollzieht sich die Wendung

vom Bauerndrama, vom „vierten Stande", zu Legende und Geschichte; und auch der frühe O'Neill studiert das Volk auf Sprache und Dialekt, imitiert sie naturalistisch und schmückt sie hier und da poetisch aus.

Es liefse sich noch eine ganze Reihe interessanter Beziehungen O'Neills zum modernen europäischen Drama erweisen. Wie das irische Drama mit seinem mystischen Einschlag, so verfolgt auch O'Neill nicht den Zweck sozialer Propaganda oder der Reform. Der Satiriker will überhaupt keine Heilmittel für Kulturschäden bieten; dazu nimmt er sie nicht ernst genug. Sehr oft greift er auch die Dinge und Institutionen gar nicht als solche an, sondern unsere falschen Vorstellungen von ihnen: wir finden diesen Zug bei Ibsen, Shaw und O'Neill immer wieder.

Im ganzen ist das innere, nicht das äufsere Leben O'Neills Gegenstand. Er sagt selbst einmal, es seien die "never ending aspirations of man", die er darzustellen wünsche. Seine Menschen sehnen sich alle, wie Curtis Jayson in „The First Man", nach einem „big and free life",

"Perhaps I can explain the nature of my feeling for the impelling, inscrutable forces behind life which it is my ambition to at least faintly shadow at their work in my plays." (Brief an Clark.) "It is just life that interests me as a thing in itself."

Ein „big feeling for life" inspiriert alle O'Neillschen Hauptfiguren; deshalb revoltieren sie alle irgendwie und voll Leidenschaft; das gibt ihnen ihre ungeheure innere Dynamik, die nicht selten die dramatische Spannungsmöglichkeit frühzeitig zu zersprengen droht. So kommt es, dafs O'Neill, von aufsen gesehen, zu Unmafs und Übertreibungen neigt. Aber auch eine nicht seltene Armut an äufserer Handlung ist die Folge; und auch die ständige Explosionsgefahr seiner Gestalten rührt daher. Krieg gegen alle Halbheit, gegen Heuchelei und Kompromifs, wie bei Ibsen. Freude am Kampf, der das Leben erst zum Leben macht. Dabei werden, wie bei Ibsen, die Grenzen des Individuums durchaus nicht geleugnet. Egoismus, der die Bande der menschlichen Gesellschaft zu zerstören droht, zerbricht sich selber. Auch bei Strindberg finden wir den wetteifernden Kampf zwischen Mann und Weib, den Hafs in der Liebe. Wie bei Tolstoi haben viele der späteren O'Neillgestalten die innewohnende Kraft, sich über sich selbst

zu erheben und über ihre bedrückende Umgebung hinauszusteigen. Wie bei Hauptmann gehen Naturalismus und Romantik eine innige Verbindung ein, wird der Naturalismus durch Idealismus — die Materie durch den Geist überwunden.

Zu oberst aber triumphiert die Nietzschesche Lehre von der Selbstbehauptung und Selbsterfüllung des Individuums. So bleibt das Drama, wie bei Ibsen, nicht nur sozial: er richtet sein Auge vor allem auf das Individuum, wo einen Björnson in erster Linie die sozialen Bedingungen interessieren und nicht die Einzelseele, die von ihnen betroffen wird. Ibsen und O'Neill erhöhen die grofsen, einsamen Menschen. Aber es geht einem bei O'Neill ähnlich wie mit Shaw: wenn man sie nicht in erster Linie als Satiriker nimmt, wird man bei beiden leicht eine Verzerrung des Lebens sehen. (Shaw teilt ja mit O'Neill das Ibsen-Nietzschesche Erbe. Shaws „Life force" ist O'Neills „life-desire" und „never ending aspirations" tief verwandt.)

Fragt man nun noch nach amerikanischen Zügen im O'Neillschen Geist und Drama, so zeigt sich folgendes Bild: Einmal ist natürlich vieles im Stoff typisch amerikanisch; so der „Yankee-" und Puritanertyp, der Runawaytyp, das akute Rassenproblem (anstatt des europäischen Klassenproblems): der Neger, der Indianer und vieles andere. Aber darüber hinaus: der stark religiöse Zug, eine gewisse Neigung zur „Extravagance" in vielen Dingen, ein gewisser abenteuerlicher, vital verwegener Geist, Freude am Kampf und am Spott, starkes Selbstbewufstsein und gesunder Wirklichkeitssinn, die innere Unruhe, ein oft bemerkbarer Mangel an Bodenständigkeit in diesen Menschen, der Trieb in die Weite usw.

Hawthorne und Percy MacKaye liebten bereits die Ausmalung ungewöhnlicher Seelenzustände. Poe, MacKaye und O'Neill teilen sich in das unheimliche Lebensverlangen ihrer Menschen. MacKaye und O'Neill feiern die Sehnsucht, suchen hinter der Häfslichkeit die verborgene, innere Schönheit. Ihr Suchen nach Schönheit und Liebe gibt ihren Werken einen überzeitlichen Gehalt. Die Satire auf soziale Mifsstände und Narrheiten ist in Amerika beliebt und alt. Romantische Tragödie und soziale Komödie finden sich seit Ende des 18. Jahrhunderts. Familien- und Problemdrama sind etwa einhundert Jahre jünger.

Der „Yankeetyp“ tritt früh auf und gehört zum alten amerikanischen Theaterrequisit. Auch Neger und Indianer sind längst nicht mehr neu.

Vor allem aber ist echt amerikanisch im besten Sinne O'Neills freier, republikanischer Geist, der unentwegt seinen Mann steht und seine Kunst keiner äufseren Norm, nur ihr selbst und der Wahrheit verantwortlich macht. Unabhängigkeit und Selbstachtung, starke innere Dynamik, Intensität und Drang nach Aufrichtigkeit charakterisieren den Menschen O'Neill und seine Kunst. „The playwright unbound“ hat ihn Thomas Dickinson zu Recht genannt.

Richard Kühnemund.

Bemerkung.

Prof. Schlutter bittet die folgenden Druckfehler in seinem Beitrag im vorigen Heft verbessern zu wollen:

S. 186[23] *warɛ* für *wase*
[26] *serɛ* für *sese*
187[9] *Serɛ* für *Sese*
[10. 15] *hagan* für *hagen*
187[17] *bôchagan* für *bôchagen*
[23] *:-*sauzjo-* für *:*-sauzjo-*
[28] *oehtan* für *oehten*

S. 188[15] *hit* für *nit*
Ibd. Anm. 2[3. 4] *hit* für *hid*
189, Z. 4 v. u. *merɛ* für *mese*
190[4] *boc* für *bog* = [12]
190[5] *so oft* für *sooft*
191[2] *ne.* für *ae.*

A NOTE ON THE RELATIONSHIP OF THE FIRST AND SECOND QUARTOS OF *HAMLET*.

The theory that the compositor who set up the second quarto of *Hamlet* found the manuscript copy in places illegible and employed a volume of the pirated first quarto to supplement the manuscript was enunciated by Professor Dowden, maintained by J. O. Halliwell-Philipps[1]) and recently elaborated by B. A. P. van Dam.[2]) Although agreement in spelling is usually of secondary value in determining the source of a text, it may be worthy of notice that both the first and second quartos have an interesting deviation from normal orthography which would seem to support this hypothesis.

In a passage in which the quartos agree quite closely (I, 2, 176—191) both have (in line 177) the reading "pre thee". This may stand either for "prethee" which is the reading of the third and fourth quartos, or, less probably, for "pray thee" which is the reading of the first folio. In all other instances in the two quartos (four in the first, six in the second) the spelling is "prethee" and the division, if not an error, is an extremely rare form. If, however, the two quartos have here a variant of the folio's reading the orthography is even more striking. The modern form "pray" is employed in all other places in the quartos (eleven in the first, eighteen in the second) and the spelling "pre" is seldom, if ever, met with after Middle English.

The division of the word "prethee" in both quartos may possibly be explained by the hypothesis of independent errors, but the rarity of the divided form proves how unusual is one, much less two such errors. Found in a passage in which the quartos agree quite closely, the occurrence of the divided form, may, we think, be considered as evidence for the theory that some passages of the second quarto of Hamlet are copied from the pirated first quarto.

[1]) *Outlines of the Life of Shakespeare*, 5. ed., 1885, pp. 554/55.
[2]) *The Text of Shakespeare's Hamlet*, 1924, pp. 177/78.

The Newberry Library, Chicago.

Edwin Elliot Willoughby.

DARSTELLUNG UND KRITISCHE WÜRDIGUNG DER SPRACHPHILOSOPHIE JOHN LOCKES.

Literatur.

1. Cassirer, Ernst, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. II. Bd. Berlin 1907.
2. Ders., Philosophie der symbolischen Formen. I. Teil: Die Sprache. Berlin 1923.
3. Hönigswald, Richard, Die Philosophie von der Renaissance bis Kant. Berlin und Leipzig 1923.
4. Ders., Die Philosophie des Altertums. 2. Aufl. Bln. u. Lpz. 1924.
5. Ders., Hobbes und die Staatstheorie. München 1924.
6. Ders., Die Grundlagen der Denkpsychologie. 2. Aufl. Bln. u. Lpz. 1925.
7. Leibniz, G. W. v., Die philosophischen Schriften. Herausgegeben von C. J. Gerhardt. V. Bd. (Nouv. Essais).
8. Locke, John, The Works ... In 10 vol. London 1801.
9. Ders., An Essay concerning Human Understanding, ed. A. C. Fraser. 2 vol. Oxford 1894.
10. Ders., Versuch über den menschlichen Verstand, übers. v. Carl Winckler. Lpz. 1911/13. (Philosophische Bibliothek. 75/76.)
11. Petzelt, Alfred, Vom Problem des Verstehens. Jahrb. d. Charakterologie, Bd. IV. Charlottenburg.
12. Riehl, Alois, Der philosophische Kriticismus. I. Bd. Lpz. 1876. 2., neuverfafste Auflage. Lpz. 1908.

„Der Naturforscher des Verstandes gab das erste ausführliche Beispiel einer kritischen Untersuchung der wissenschaftlichen Sprache, er zuerst suchte dem Denken von der Seite der Sprache beizukommen."

A. Riehl, Der philos. Kriticismus[1]. I. S. 20.

Historisch und systematisch enthüllt sich Locke das Problem der Sprache in engem Zusammenhang mit dem Problem der Erkenntnis. — Erst im Fortgang seines „Versuches über den menschlichen Verstand" („Essay concerning human understanding") nämlich, bei dessen Beginn er „nicht den geringsten Gedanken daran hatte, dafs irgendeine Be-

trachtung der Wörter überhaupt notwendig sei“[1]) (III 9, 21), erkennt er die wichtige Beziehung zwischen Erkenntnis (knowledge) und Sprache, den Zusammenhang der Sicherheit und des Bereiches des Wissens mit den „Wörtern“ und „Namen“, deren Analyse das Urteil als Satz (proposition), der Begriff als „Name“ fordern.[2]) Das Ziel der Lockeschen Untersuchung liege zwar „in den Dingen“, die Sprache aber sei „das Instrument der Erkenntnis“, und die Wörter scheinen ihm kaum trennbar von begrifflicher Erkenntnis (general knowledge; ebd.). Entsprechend dem Aufbau seiner Analyse des „Ursprungs“ der Erkenntnis entdeckt er, „dafs eine so enge Verbindung besteht zwischen ideas und Wörtern, und dafs unsere abstrakten ideas und general terms (Begriffswörter) eine so beständige Beziehung zueinander haben, dafs es unmöglich ist, klar und distinkt von unsern Erkenntnissen, die alle in Sätzen bestehen, zu sprechen, ohne zuerst die Natur, den Gebrauch und die Bedeutung der Sprache zu betrachten“ (II 33, 19).

Aber auch unter dem Gesichtspunkt des Systems der Wissenschaften ergibt sich für ihn die Aufgabe, die Sprache im Zusammenhang mit Psychologie und Logik zu untersuchen. Neben die Wissenschaften von den „Dingen“ und den „Handlungen“ — Naturphilosophie, Naturwissenschaft und Ethik — müsse treten ein Wissenschaftsgebiet von den Mitteln und Wegen der Erlangung und Übermittlung der Erkenntnis. Das Geschäft dieser *Σημειωτική*, der Wissenschaft von den „Zeichen“, müfste es sein, einmal die Repräsentanten der Dinge im Verstande zu betrachten, wie sie als ‘scene of ideas’, also als Erlebnisablauf, als wifsbar (knowable) gegeben sind; zum andern die Zeichen dieser ideas, die Sprache, als Mittel der Verständigung zu untersuchen. Beides im Zusammenhang würde eine andere „Logik und Kritik“ liefern als die bisherige scholastische (IV 31, 1—5).

Zwei Zielpunkte leiten Lockes Untersuchungen über die Sprache. Bewufst stellt er sich in den grofsen philosophie-

[1]) “When I first began this Discourse of the Understanding, and a good while after, I had not the least thought that any consideration of words was at all necessary to it.”

[2]) “it had so near a connection with words, that, unless their force and manner of signification were first well observed, there could be very little said clearly and pertinently concerning knowledge.”

geschichtlichen Zusammenhang, der auf die Reform jener überlieferten Logik hinzielt. Die Bestrebungen, die seit den Tagen der Renaissance auf die Herbeiführung einer Logik der inventio, die nicht überrede, sondern überzeuge, einer „Logik nicht sowohl des Beweises, sondern der Erfindung“ [1]) gerichtet sind, finden in Lockes Kampf gegen Schullogik und Disputation wohl ihr letztes mächtiges Echo, bevor Kant den Gedanken einer transzendentalen Logik konzipiert. Lockes Absicht ist hierbei die restlose Überführung der „Wesensbegriffe“, der metaphysischen Essenzen, in Relationsbegriffe. Wieweit er dabei „Genera“ und „Spezies“, indem er sie als Produkte der Benennung erweisen will, relativiert, also die Relation zwischen ihnen und gegenständlicher Geltung zerreifst, ist eine Frage für sich. — Andererseits betrachtet er in pädagogischer, wenn man will: „aufklärerischer“ Absicht die Sprache unter dem Gesichtspunkt des Zweckes, der Zweckmäfsigkeit. Sie ist zwar unvermeidbares „Mittel“ der Verständigung, und nur selten gelingt es, „den Vorhang von den Wörtern hinwegzuziehen“ (Berkeley). Doch ist „sprachfreies“ Denken für Locke höchstes Ziel. Sprache als Zeichen für Zeichen ist nur zu oft das „trübe Medium“ der Gedanken und Ursache des Mifsverständnisses. Die wissenschaftliche Sprache mufs daher genaue Übereinstimmung zwischen ideas und Wörtern, scharfe Definition dessen fordern, was mit einem „Namen“ gemeint ist. — Aus diesen Überlegungen heraus bemüht sich der Philosoph um Aufdeckung der „Unvollkommenheiten“ der Sprache, des Mifsbrauches der Wörter und um Vorschriften für deren Beseitigung (Kap. 9—11 des III. Buches).

I.

1. Seiner methodischen Haltung gemäfs, die den „Ursprung“ der Erkenntnis nur in der Erfahrung, in Sensation und Reflexion zu suchen sich bemüht, gibt Locke auch in seiner Sprachphilosophie Andeutungen, wie die Sprache aus ihrem „Ursprung“ zu begreifen wäre. Er rekurriert auf die Sprach-, besser: Sprechentwicklung des Kindes. Wenn Kinder durch wiederholte Sensationen ‘ideas’ im Gedächtnis

[1]) R. Hönigswald, Die Philosophie von der Renaissance bis Kant (Bln. u. Lpz. 1923) S. 4.

festgehalten hätten, erlernten sie nach und nach den Gebrauch der Zeichen. Die Bildung artikulierter Laute werde gelernt, und diese würden dann als Wörter zur Bezeichnung der 'ideas' verwendet. Teils sind es die von andern übernommenen, teils selbstgebildete, neue, ungebräuchliche Namen für die Dinge (II 9, 8). Doch auf diese offensichtlichen Beobachtungen gründet er durchaus nicht das Problem der Sprache als solcher. Sie spielen im Verlauf seiner Darlegungen keine grundsätzliche Rolle für die Überlegungen nach der Natur der „Zeichen", sie stehen vielmehr in klarer Parallele zur Veranschaulichung seiner Abstraktionstheorie des Begriffes.

Ebensowenig verfolgt Locke ein zweites, einem „Empiriker" naheliegendes Motiv. Wohl behauptet er, dafs die historische Vergleichung des Wortgebrauches uns dem „Ursprung" aller Begriffe (notions) und Erkenntnis näherbringen könnte, uns könnte vermuten lassen, welche Begriffe den Geist des ersten „beginners" der Sprache anfüllten. Er beobachtet die etymologischen Bezüge der Bezeichnungen von Handlungen und Begriffen zu ursprünglich sinnlichen Empfindungen und sucht diesen Bedeutungswandel als Stütze seiner Theorie des Ursprungs der Erkenntnis aus der Erfahrung zu verwenden. Ja, man könnte ihn für den extremen Sensualismus in Anspruch nehmen, wenn er meint, „die Natur habe schon in der Benennung der Dinge unvermerkt die Menschen auf Ursprung und Prinzip aller ihrer Erkenntnis hingewiesen".[1]) Doch handelt es sich auch für Locke hierin nur um die Anlässe zur Bezeichnung, sofern Wörter als Mittel der Verständigung dienen. „Wenn wir die Wörter", so sagt er, „bis zu ihren Quellen verfolgen könnten, würden wir finden, dafs in allen Sprachen die Namen für nicht sinnenfällige „Dinge" doch ihren ersten Anlafs in sinnlichen 'ideas' gehabt haben" (III 1, 5). Die Menschen hätten Vorgänge, die sie in sich selbst fühlten, mit Namen belegt, die sie von bekannten 'ideas of sensation' liehen, um so die nach aufsen unanschaulichen Erscheinungen des Bewufstseins andern leichter verständlich zu machen. Auf diesem Wege hätten sie dann die Bezeichnungen für innere Vorgänge gewonnen (ebd.). So gibt Locke die Etyma

[1]) III, 1, 5: nature, even in the naming of things, unawares suggested to men the originals and principles of all their knowledge.

für *spirit* und *angel* und weist auf „Grundbedeutungen“ [1]) hin für engl. to imagine (sich einbilden), apprehend (meinen, glauben, auffassen), comprehend (verstehen), adhere (zugetan sein), conceive (denken), instil (einprägen, einflöfsen); disgust (Abscheu, Widerwille), disturbance (Störung, Aufruhr), tranquility (Heiterkeit, Ruhe). Doch wird man schwerlich in diesen Hinweisen „die systematische Grundthese“ [2]) Lockes erblicken können. Diese bildet vielmehr das eigentümliche Zusammengehören von „idea“ und Wort. Denn selbst in der Schicht der sinnlichen Grundbedeutungen (also etwa einer angenommenen „Ursprache“) ist auch für Locke das gleiche Problem gestellt. — Die methodische Haltung seiner Sprachphilosophie ist daher eine andere als die des „Empirismus“. Auch für Locke gilt wie für Hobbes: „Wäre er wirklich der Empirist, ... dann müfste ihm die Sprache kurzweg als Naturtatsache unter anderen Naturtatsachen erscheinen; dann müfste er sie als akustisches, allenfalls als biologisches Phänomen allein werten und durch solche Wertung für erschöpfend charakterisiert halten.“ [3]) Vielmehr geht er das Problem der Sprache an von ihren Bedingungen und Voraussetzungen: von Erkenntnistheorie und Psychologie.

2. Erkenntnis (knowledge) ist für Locke „die Erfassung des Zusammenhanges und der Übereinstimmung, oder Nichtübereinstimmung und des Gegensatzes zwischen beliebigen ‘ideas’“.[4]) ‘Ideas’ sind ihm ganz allgemeine „Zeichen“ der Dinge und der Zustände des Geistes. Die gedankliche Operation, in der sich Erkenntnis gestaltet, ist ihm der Grundform des Urteils gemäfs ein Verbinden und Trennen von Zeichen. Auch

---

[1]) Lockes Ansicht wird übrigens durch die Ergebnisse der heutigen Sprachwissenschaft nicht durchweg gestützt. So stellt sich lat. imago zu aemulus < *ajemulos, Wurzel ajem *gleich, ähnlich* = got. ibns, ahd. eban, nhd. eben; lat. (ap-, ad-, com-) prehendo < pre- = prae + Wurzel ghed *erfassen, erlangen*: in got. bi-gitan *finden, erlangen*, ahd. pi-gezzan (fir-gezzan *vergessen*), ne. to get; lat. tranquillus < trans = sehr + *quilnos zu quies, Wurzel queje, quieje *ruhen*, got. ƕeila, ahd. (h)wîla *Weile*.

[2]) Ernst Cassirer, Philosophie d. symbolischen Formen. I. Teil. Berlin 1923. S. 74.

[3]) R. Hönigswald, Hobbes und die Staatstheorie, München 1924. S. 117.

[4]) Essay IV 1, 2: “knowledge ... the perceptions of the connexion to and agreement, or disagreement and repugnancy of any of our ideas. In this alone it consists.”

Worte sind Zeichen, nämlich der 'ideas'. Daher ist ihre Verbindung und Trennung, der Satz, Korrelat des Urteils. Beides nennt er „proposition" (Satz). Nur im Urteil, nie schon in den 'ideas', ist die Wahrheit für den Verstand greifbar, und die Beziehung durch Bejahung und Verneinung ist deren Repräsentant im Ausdruck. Wohl unterscheidet daher Locke zwischen Gedanken- und Wortwahrheit (IV 5, 6). Ihr Kriterium ist aber immer die Übereinstimmung mit den Urbildern, seien es 'ideas' oder, für diese, die „Dinge".[1]) Im Urteil „ist" die Wahrheit; Erkenntnis in der (intuitiven) „perception". Für Sprache und Erkenntnis ist also die gleiche Funktion der Verknüpfung und Trennung der gemeinsame Faktor. So kommt der Denker zu der grundlegenden Einsicht: „Benenne ich die Dinge nicht, so sage ich nichts; und wenn ich sie benenne, so ordne ich sie dadurch ... ein" (III 6, 43).

3. Diesem Gedankengang, der bei Locke die Tendenz hat, Sprache als „notwendiges Übel" aufzufassen, stehen andere Überlegungen voran, die die Beziehung zwischen Gedanken und Ausdruck fester gründen. Die mit aller Sprache gegebenen letzten Bezüge setzt nämlich Locke „in Gott": Verständigung, Gemeinschaft und Organismus. „Gott", so sagt er, „bestimmte den Menschen zum Gemeinschaftswesen (sociable creature), so dafs für ihn Notwendigkeit ist, in Gesellschaft mit seinesgleichen zu leben." Ohne die Mitteilung der Gedanken nun, die in jedes einzelnen Brust verschlossen sind, wäre eine solche Gemeinschaft eben keine, denn ihr fehlte mit der Sprache „das hervorragende Instrument und gemeinsame Band" (III 1, 1), ein Gedanke, den Locke oft wiederholt.[2]) Gemeinschaft — Verständigung — Sprache bilden auch für Locke eine ursprüngliche und notwendige Korrelation. Ja, "wir haben keine Vorstellung, wie Geister, die keine Worte gebrauchen, sich überhaupt verständigen können, ja selbst wie sie über ihre eigenen Gedanken sollten Gewalt haben (to be masters of their own

[1]) IV 5, 9: "so far as these ideas, thus marked by sounds, agree to their architypes, so far only is the truth real ... The knowledge of this truth consists in knowing what ideas the words stand for, and the perception of the agreement or disagreement of those ideas, according as it is marked by those words."

[2]) III 10, 13 "language ... was given us for ... bond of society", ebenso III 11, 1.

thoughts)“ (II 23, 36). Denn auch die Einsicht, dafs Verständigung mit sich selbst „worthaft“ sei, ist Locke nicht fremd. In Worten zeichnen wir unsere Gedanken auf „und halten dabei gleichsam Zwiesprache mit uns selbst“ (III 9, 2). (Vgl. auch III 11, 5: Vom schlechten Wortgebrauch „leidet die eigene private Überlegung“; III 11, 8: „verständig mit sich allein sprechen“.)

4. Der Mensch mufste extensive Zeichen für seine unsichtbaren, also intensiven, ideas „finden“ (III 2, 1). Aber dieses „Finden“ ist für Locke kein „Erfinden“ der Sprache. Denn die Fähigkeit zu artikulierten Lauten ist ihm von der Natur, von Gott, mit dem Organismus gegeben. Der Ton, der physikalische Laut des Organs, ist an sich indifferent und hat von Natur keine „Bedeutung“. Erst in der Fähigkeit, ihn als „Zeichen für ein innerlich Aufgefafstes“ (III 1, 2) zu gebrauchen, ist er Sprache. Und diese Fähigkeit läfst bei Locke eine Erklärung nicht zu; auch sie ist „in Gott“. Die „artikulierten Laute“ der Papageien und die Worte des Menschen sind darum toto coelo verschieden, weil eben bei jenen das Zusammengehören von idea und Laut im Geiste des Sprechenden fehlt. Wörter, die keine ideas bezeichneten, wären „insignificant sounds“ (III 1, 4). Daher ist auch nur diese Beziehung das, was negativen oder privativen Wörtern Sinn gibt: sie bezeichnen „die Abwesenheit von ideas“, also einen Bezug auf ideas. Dieses Bezuges kann kein Wort, soll es als solches gewertet werden, entbehren. Gehörte Wörter konnten „die Kinder Adams“ „unmöglich für Laute ohne Bedeutung halten, sondern mufsten unbedingt den Schlufs ziehen, dafs sie etwas bezeichnen“ (III 6, 45). Auch der Blinde mufs den Lautkomplex „scarlet“, um dessen Wortcharakter er weifs, mit einem Sinn erfüllen: Ton der Trompete (III 4, 11). Also: „Jeder Name, der mehr ist als leerer Schall, mufs eine idea bezeichnen“ (II 25, 2).

5. Nicht der „Ursprung“ der Sprache ist also Lockes Problem, sondern die Beziehung idea-Wort. Das Zeichen ist bei der idea: „Soweit Wörter Zweck und Bedeutung haben, soweit besteht eine feste Verbindung zwischen dem Laut und der idea und ein Anspruch, dafs das eine für das andere steht: ohne diese Beziehung und Anwendung sind sie nicht mehr als Klänge ohne Bedeutung“ (III 2, 7). Die Bedeutung ist nichts

als eine Beziehung, die der Menschengeist ihnen beigelegt hat (III 3, 11). Aus dem Begriff der Verständigung, die ja die Mitteilung der eigenen Gedanken ist, folgt aber, dafs Wörter Zeichen nur für ideas im Geiste des Redenden sind.[1]) Auf dieses ursprüngliche Verhältnis weist der Denker immer wieder hin. Weder bezeichnen sie die Qualitäten der Dinge selbst, noch fremde Bewufstseinsinhalte, sonst wären sie zugleich Zeichen für die eigenen ideas und nicht für die eigenen ideas; damit verlören sie überhaupt jede Bedeutung (III 2, 2). Diese Relation ist als dieselbe notwendig gesetzt mit jedem Sprechen: „Jeder, der Wissende und der Unwissende, der Gelehrte und der Nichtgelehrte, gebraucht in dieser Hinsicht die Wörter, die er in irgendeinem Sinne spricht, in gleicher Weise" (III 2, 3).

6. Es ist ein anderes, den Ursprung der Sprache suchen zu wollen, und ein anderes, die Struktur jener Beziehung zu untersuchen. Wohl spricht Locke von „beginners of language", fügt aber bezeichnend hinzu: wenn wir uns einen solchen überhaupt vorstellen können (III 6, 51) Er beschränkt sich auf die zweite Möglichkeit. Es besteht, so meint er, keine „natürliche" Verbindung zwischen einzelnen bestimmten artikulierten Lauten und bestimmten ideas. Wäre es so, dann könnte es nur eine Sprache unter den Menschen geben. Deshalb beharrt er darauf, dafs sich in jener Beziehung eine „willkürliche Beilegung" äufsert (III 2, 8 a perfect arbitrary imposition; auch III 2, 1; 4, 11; 6, 45; 10, 5). Jeder habe eine unverletzliche Freiheit, Wörter nach Gutdünken für jede beliebige idea zu verwenden. Kein Laut sei an sich mehr oder weniger geeignet, eine idea zu bezeichnen (III 9, 4). „Dieselbe Freiheit, die Adam hatte, irgend einen neuen Namen einer idea beizulegen, hat noch jeder andere." „Wer einen neuen Begriff schafft, wird manchmal versucht sein, neue Ausdrücke zu prägen." (III 6, 51.) Als Beispiel dienen Locke die Ausdrücke der Berufssprachen (II 28, 7). Auch zur Verständigung mit sich selbst ist jeder Lautkomplex geeignet, wenn nur die Beziehung Laut-idea stets die gleiche bleibe (III 9, 2).

[1]) III 2, 2: "Words in their primary and immediate signification stand for nothing but the ideas in the mind of him that uses them."

7. Die Unmöglichkeit, dafs Worte etwas anderes bezeichnen als die eigenen ideas, kann aber für Locke unter dem Gesichtspunkt der Verständigung, des „Verstehens des anderen", keine absolute Verschiedenheit der ideas bedeuten. Zumindest fordern sie die notwendige, die „vernünftige" Annahme,[1]) dafs das gesprochene Wort im Hörenden als Zeichen für die gleiche idea stehe, also verstanden werde. Andernfalls spräche man zwei grundsätzlich verschiedene Sprachen (III 2, 4) und die Sprache würde ihren Zweck, die Ermöglichung der Mitteilung, verfehlen (III 9, 4). Ja, ideas könnten gar nicht mitgeteilt werden, wenn nicht dasselbe Zeichen für dieselbe idea in beiden stünde (III 6, 45). "Wenn ... zwei denkende Menschen sollten wirklich verschiedene ideas haben, sehe ich nicht ein, wie sie miteinander disputieren und argumentieren könnten" (II 13, 28). Locke behauptet hier ausdrücklich nicht eine vermeintliche Übereinstimmung des Erlebens, nicht „jeder flüchtigen idea, die im Menschengehirn auftaucht", sondern Übereinstimmung kraft des „Begriffes" und der möglichen Zurückführung auf einfache ideas. Diese stimmen im allgemeinen bei allen Menschen überein. Daher die Forderung, die Gelehrten sollten die Termini beiseite lassen und über die Dinge selbst denken, „und wenn sie wissen, was sie denken, denken sie alle dasselbe" (III 10, 22).

Locke macht zwar gelegentlich die allgemeine Übereinkunft (agreement III 11, 25; tacit consent III 2, 8) für den gleichen Gebrauch der Zeichen verantwortlich. Doch für den Kritiker des consensus omnium ist diese „leidlich genaue Vereinbarung" ein anderer Ausdruck für die Tatsache des Sprachgebrauches, d. h. der „Norm der Sprachrichtigkeit" (III 9, 8). Diese aber „ist eine ganz unzuverlässige, im letzten Grunde auf die ideas der Einzelmenschen beschränkte Norm und erweist sich daher oft als ein sehr schwankender Mafsstab". (III 11, 25.) Keine äufsere Autorität hat ihn irgendwo festgelegt (III 9, 8); weder ein „act of parliament", noch das Ansehen des „Grofssiegelbewahrers",[2]) noch das Gutdünken des einzelnen kann genaue Wortbedeutung vorschreiben oder vorhandene abändern (III 11, 11). Die Regeln der Sprachrichtig-

[1]) King's Life of John Locke II, 257.

[2]) Second Reply to the Bishop of Worcester. Works IV 279.

keit sind immer nur aus schon erfolgten Äufserungen (Schrift und Rede) zu entnehmen und zu lernen. Die Sprache hat zugleich ein überindividuelles Dasein, sie ist niemandes „Privatbesitz“ (ebd.). — Für die Bedürfnisse der Umgangssprache reiche der Sprachgebrauch als Norm der „Eindeutigkeit“ der Wörter aus, nicht aber für die wissenschaftliche Sprache.

8. Aus seiner Grundthese von der notwendigen und ursprünglichen Subjektivität der Beziehung idea-Wort ergeben sich für Locke wichtige Folgerungen. Der gehörte Lautkomplex kann immer nur zunächst die idea dieser Laute hervorrufen. Welchen Sinn, welche Wortbedeutung er mit ihnen verbindet — obwohl sie ohne diese nicht sein können, soll sie der Hörer als Worte beurteilen —, hängt nicht vom Redenden ab. Niemand habe die Macht, sagt Locke, die gleichen ideas, die er selbst hat, im anderen hervorzurufen. Selbst der „Grofse Augustus“ konnte kein neues Wort der lateinischen Sprache schaffen (III 2, 8), da eben die Bildung komplexer ideas (Modi, Relationen, Substanzen) auf der Aktivität und Spontaneität des Geistes beruht (II 12, 1). Auch das Wort, das eine einfache idea bezeichnet, erweckt nie an sich diese idea, d. h. die Qualität eines Dinges. Sie mufs schon im Geiste, im Gedächtnis des Hörenden durch Sensation und Reflexion vorhanden sein. „Wer nicht schon vorher die von einem Wort vertretene einfache idea auf dem entsprechenden Wege in sein Bewufstsein aufgenommen hat, kann nie dazu gelangen, die Bedeutung eines Wortes vermittels irgendwelcher Wort- oder Lautverbindungen ... zu verstehen“ (III 4, 11). Wenn der gehörte Name fast ebenso schnell bestimmte ideas im Geiste erweckt wie das Objekt durch seine tatsächliche Einwirkung auf die Sinne, so sei das die Folge des beständigen Gebrauches (III 2, 6). Daher dann die irrtümliche und folgenschwere Auffassung von einer unmittelbaren Bezeichnung des Dinges durch das Wort.

Daraus folgt weiter die notwendige Mehrdeutigkeit der „Wörter“ und die Möglichkeit des „falschen Verstehens“, des Mifsverständnisses. Dieses ist ebenso notwendig einzuräumen. „Die Menschen nehmen gern ... eine so enge und notwendige Verbindung zwischen den Namen und der Bedeutung, in der sie sie gebrauchen, an, dafs sie ohne weiteres voraussetzen, man könne sie unmöglich mifsverstehen, ... als wäre

es über jeden Zweifel erhaben, dafs bei der Verwendung jener gewöhnlichen landläufigen Laute der Redende und der Angeredete notwendig die genau gleichen ideas hätten." „Ebenso deuten sie auch die Wörter anderer so, als bezeichneten sie von Natur genau das, worauf sie selbst sie zu beziehen pflegen." (III 10, 22.) Was Locke meint, ist dies: Da Verständigung notwendig gefordert ist, die Beziehung idea-Laut (Wort) aber nur für den Sprechenden eindeutig ist, da hier keine Naturtatsache vorliegt, mufs sie mehrdeutig sein, sobald sie auf den andern sich erstreckt, also immer. Mit der Verschiedenheit der „Iche", so könnte man sagen, ist die Verschiedenheit der ideas gegeben und damit die Mehrdeutigkeit der Wörter. So sagt Locke: „Das eine steht für mich fest, dafs in allen Sprachen die Bedeutung der Wörter bei ihrer starken Abhängigkeit von Gedanken, Begriffen und ideas des Redenden für Leute desselben Sprachgebietes und Landes unvermeidlich eine grofse Unsicherheit aufweisen." (III 9, 22.)

Mehrdeutigkeit ist selbst da notwendig gesetzt, wo Eindeutigkeit, Bestimmtheit des Gegenstandes (der Natur) gefordert ist: die Namen der Gegenstände müssen unvermeidlich in den verschiedenen Menschen unterschiedene Bedeutungen haben, selbst wenn sie sich vornehmen, genau den gleichen Gegenstand ins Auge zu fassen, weil sie eben verschiedene ideas von ihm bilden (III 9, 13). Die Unfähigkeit der Abstraktionstheorie des Begriffes zeigt Locke hier keine Lösung des Problems (vgl. II). Er führt sie aber selbst ad absurdum: „Wer kann mit irgend wie begründeter Autorität vorschreiben, welche zutage liegenden oder gewöhnlichen Eigenschaften auszulassen, welche verborgeneren oder charakteristischeren in die Bedeutung irgendeines Substanznamens aufzunehmen seien?" (III 9, 14.) Locke resigniert: Es ist dies ein natürlicher und unvermeidlicher Mangel . . . in schlechthin allen Sprachen (III 9, 16). Er deutet wohl die Wichtigkeit der Frage als Mittel der Verständigung an (es sei keine Schande zu fragen!); er beharrt auf der Forderung genauer, wissenschaftlicher Untersuchungen zur Klärung der Begriffe, zur Herstellung jener Übereinstimmung zwischen Bedeutung (Begriff) und Ding (III 11, 24), aber „die Forderung an die Menschen, ihre Wörter beständig in demselben Sinne und nur für genau bestimmte und gleichförmige ideas zu verwenden, würde voraus-

setzen, dafs alle die gleichen Begriffe (notions) haben und über nichts sprechen sollten, als wenn sie klare und genaue ideas haben; eine Forderung, die nur stellen könnte, wer eitel genug wäre sich einzubilden, er könne die Menschen überzeugen, entweder sehr klug oder sehr schweigsam zu sein" (III 11, 2).

9. Die Mehrdeutigkeit des Wortes wird für die Frage der Übersetzung ausschlaggebend. Übersetzung ist ein besonders komplexer Fall des Verstehens. Locke erkennt scharf ihre notwendige Inadäquatheit. Er betont, dafs dies nicht an der sog. „Wortarmut" der Sprachen liegt, sondern notwendige Folge der Verschiedenheit der ideas ist (III 5, 8). „Schon bei mäfsiger Kenntnis mehrerer Sprachen wird man sich hiervon leicht überzeugen, da man in einer Sprache ohne langes Suchen zahlreiche Wörter finden kann, für die es in einer anderen nichts Entsprechendes gibt." Und wenn „wir verschiedene Sprachen genau vergleichen, so werden wir beobachten, dafs sie zwar Wörter aufweisen, die in den Übersetzungen und Wörterbüchern sich gegenseitig entsprechen sollen, dafs aber doch kaum einen unter zehn Namen ... gibt der genau die gleiche idea bezeichnet wie das Wort, das im Wörterbuch als seine Übersetzung erscheint." (Ebd.) Locke zieht für den ersten Fall als Beispiel an lat. *versura* (Bezahlung durch Anleihe) und hebr. *korban* (Gegenstände, die als geweiht dem allgemeinen Gebrauche entzogen sind). Die diesen Wörtern zugrunde liegenden ideas fehlen für moderne Sprachen. Dann stellt er lat. *hora, pes, libra* den englischen Mafsbezeichnungen *hour, foot, pound* gegenüber. „Die ideas, die der Römer mit diesen lat. Namen verknüpfte, unterscheiden sich aufserordentlich stark von denen, die der Engländer durch die genannten englischen Wörter bezeichnet." „Nur wenige Namen abstrakter und komplexer ideas entsprechen sich in dem ganzen Umfang ihrer Bedeutungen" (III 5, 8). Diese Gliederung der Sprache in Sondersprachen geschieht letztlich nach dem Prinzip der Kultur. "Where there was no such custom, there was no notion of any such actions, no use of such combinations of ideas as were united, and, as it were, tied together, by those terms: and therefore in other countries there were no names for them" (II 22, 6). „Sitten und Lebensweise" prägen sich in den ideas und damit in den Worten aus (III 5, 8); ihre

Veränderung bedingt den Bedeutungswandel (II 22, 7). Daher kann es natürlich erst recht keine „Definition“ genannt werden, Wörter mit denen anderer Sprachen zu vertauschen, um sie zu erklären; z. B. engl. *motion*: lat. *motus* (III 4, 9).

Der Auffassung, der „Deutung“, als notwendiges Korrelat der Mehr-„deutigkeit“ der Worte ist jede Geschichtsquelle unterworfen, ja sie konstituiert ihren Begriff. Selbst das göttliche „Wort“ ist davon nicht ausgenommen: obwohl untrüglich wahr, ist der Leser notwendig dem Mifsverständnis ausgesetzt (cannot choose but be very fallible in the understanding of it III 9, 23). Diese Einsicht sollte, nach Lockes trefflicher Bemerkung, „uns nachsichtig gegeneinander machen inbezug auf die Interpretation oder das Mifsverstehen alter Schriften“ (III 9, 22).

Als pädagogisch-technische Folgerung ergibt sich Locke daraus die beachtenswerte Forderung von Wörterbüchern mit Abbildungen, ähnlich denen, die die Naturforscher zu Lockes Zeiten schon in ihren beschreibenden Lehrbüchern verwendeten (III 19, 25).

10. Die Eigenart der Beziehung idea-Wort schliefst es bei Locke aus, dafs die Disjunktion Wort oder Sache zum Problem werden kann. Es ist von vornherein eine falsche Auffassung zu meinen, mit dem Ausdruck „andern das Ding selbst ... gleichsam vor die Augen“ zu bringen (III 10, 22), „obwohl wir im mündlichen Verkehr gezwungen sind, den Namen für das Ding einzusetzen“ (III 10, 9). Es kann sich immer nur darum handeln, die Bedeutung, den Sinn, also die idea, mit der das Wort verbunden ist, klar und bestimmt zu gestalten. Kommen dabei ideas der Substanzen, besonders der Dinge in der Natur in Frage, so kann dies nur „durch häufige Übung der Augen“ geschehen (III 11, 21), und durch „Erforschung der Natur und Eigenschaften der Dinge selbst“ „müssen wir unsere komplexen ideas berichtigen und festlegen“ (III 11, 24).

11. Die Struktur der Beziehung idea-Zeichen (Wort) zeigt in der Untersuchung Lockes noch zwei weitere kennzeichnende Seiten: Allgemeinheit und Dauer. Locke stützt auf sie in weitem Mafse seine „Abstraktionstheorie des Begriffes“.[1])

[1]) Vgl. auch Riehl a. a. O., 2. Aufl., S. 83 f.

In der Einleitung war auf die erkenntnistheoretische Absicht des Philosophen hingewiesen worden. Wenn Erkenntnis nur aus Erfahrung stammt, woher hat dann der Begriff seine „Allgemeinheit"? Warum gilt er für die Dinge, für viele, für alle Gegenstände? Hat er Allgemeingültigkeit, d. h. Gültigkeit unabhängig von allen, die ihn denken? Lockes nachdrücklicher Kampf gegen die überlieferte Schullogik mit ihrem Hauptmittel, den unfruchtbaren Disputationen, gilt der Beantwortung dieser Fragen. Der Kern dieser Überlieferung war die Lehre von den „Wesenheiten". Es sei daher kurz auf die philosophiegeschichtlichen Zusammenhänge eingegangen.

12. Die Aristotelische *οὐσία*[1]) ist das das Sein der Einzeldinge im biologischen Sinne bestimmende Sein der Klasse. Das, was das Einzelding in seinem Sein erhält, dieses Sein verbürgt, mufs selbst „sein", also Wesenheit, Existenz besitzen, wenn auch nur vermöge seiner Beziehung zum Einzelding, zum biologischen Individuum. Die *οὐσία* ist das tätige, wirksame Prinzip, das das Einzelding formt: die forma substantialis, die als formendes Prinzip zugleich als Zweckursache gedacht ist. Erkenntnis ist diesem Prinzip gemäfs der Weg der Eingliederung der Einzeldinge von Klasse zu Klasse bis zur höchsten, der „reinen Form", forma formarum, dem biologisch gedachten Platonischen *ἀνυπόθετον*. „Die Bestimmung des Einzeldinges, sein Begriff und seine Definition, ... mufs auf dieser Grundlage „wesenhaft" und eben darum klassenmäfsige Bestimmtheit"[2]) sein, d. h. gemäfs der Definition durch genus proximum und differentia specifica erfolgen.

Die mittelalterliche Tradition hypostasierte das Prinzip zum „Ding", zur „Realwesenheit" hinter und jenseits der Einzeldinge und zerrifs so die Relation zwischen Klasse und Einzelding. Die Begriffe der Klasse und der Art wurden zu starren, ein für allemal festgesetzten Gebilden, zu einer „genau bestimmten Anzahl von Formen oder Schablonen, in die alle bestehenden Naturdinge gegossen worden seien und an denen sie gleichmäfsig Anteil hätten".[3])

[1]) Zum Folgenden vgl. R. Hönigswald, Philosophie des Altertums[2] (Lpz., Bln. 1924), S. 348f.

[2]) R. Hönigswald, a. a. O. S. 349.

[3]) Essay III 3, 17.

Auf diesem Boden erwuchs in der mittelalterlichen Philosophie der „Universalienstreit“. Es handelte sich um die Frage, ob die „Universalien“,[1]) d. h. genus und species, also die Begriffe, „Realien“ oder „Nominalien“ seien. Der „Realismus“ (im Sinne des philosophischen Wortgebrauches des Mittelalters) behauptet die Realität der Begriffe ante rem oder in re, der „Nominalismus“ hält sie für Gebilde der „Abstraktion“, sie sind ihm also post rem. (Diese Scheidung ist aber in der mittelalterlichen Philosophie nicht durchgängig.) Für den Nominalismus „ist“ nur das Wahrgenommene, von dessen Mannigfaltigkeit der Begriff „abstrahiert“ werde. Aber „der Begriff ‘ist’ nunmehr, im Sinne und vermöge der nominalistischen Leugnung seines ‘Seins’, als ‘psychisches’ Gebilde“.[2])

13. Man hat nun Locke gerade auch im Hinblick auf die Aufgabe, die er der Sprache bei der Begriffs-„bildung“ zuweist, einer Neigung zum extremen Nominalismus geziehen.[3]) Auch für ihn „sind“ nur particular things. Daher mufs die Beziehung „Allgemeines — Besonderes“[4]), wenn das Allgemeine nicht metaphysische Essenz sein kann, für Locke in Frage gestellt sein. Er sucht ihre Lösung in einer Funktion der Sprache. — Die blofse untrennbare Beziehung zwischen idea und Wort ist „für die Vollkommenheit der Sprache nicht ausreichend“ (III 1, 3). „Da alle bestehenden Dinge einzeln sind, so würde es vielleicht sinngemäfs erscheinen, wenn Wörter, die den Dingen angemessen sein sollen, es ebenfalls wären — ich meine in bezug auf ihre Bedeutung; und dennoch beobachteten wir gerade das Gegenteil“ (III 3, 1). Der blofse Gebrauch von „Eigennamen“, d. h. von Wörtern, die nur je eine idea bezeichnen, z. B. immer nur ein Blatt eines Baumes, jedes Sandkorn, jede momentane Erscheinung des Bewufstseins, ist undurchführbar; das Gedächtnis würde versagen. Er widerspricht auch der Forderung der Verständigung. Solche Wörter würden für den anderen sinn- und verständnislos bleiben. Sie

---

[1]) So genannt von Boethius, dem Übersetzer der *Ἰσαγωγή* des Porphyrius.

[2]) Hönigswald a. a. O. S. 323 (wo gezeigt wird, dafs der Nominalismus als philosophische Lehrmeinung durchaus nicht auf den „Universalienstreit“ beschränkt ist).

[3]) Fraser, Essay, II. Bd., p. 54, Anm. 1; p. 97, Anm. 1.

[4]) Hönigswald a. a. O. S. 324.

wären endlich auch für jede Erkenntnis unbrauchbar, da diese Zusammenfassung der Dinge zu Arten unter „allgemeine Namen“ verlangt (III 3, 2—4).

Lockes Fragestellung gleitet hier ab zur Erörterung des „Zustandekommens“ von general terms, der Namen für komplexe ideas: Modi, Substanzen, Relationen. An der ursprünglichen Beziehung idea-Zeichen hält er fest. Sind die ideas „allgemein“, so sind es auch die Wörter. Die Allgemeinheit jener erklärt er aus der Abstraktionstheorie des Begriffes, der „allgemeinen Naturen“. „Wörter werden dadurch allgemein, dafs man sie zu Zeichen allgemeiner ideas macht; ideas werden es dadurch, dafs man die örtlichen und zeitlichen Umstände, sowie alle anderen ideas von ihnen loslöst, die sie möglicherweise auf diese oder jene Einzelexistenz beschränken. Durch dieses abstrahierende Verfahren erlangen sie die Fähigkeit, mehrere Individuen zu vertreten, von denen jedes auf Grund einer bei ihm vorhandenen Übereinstimmung mit jener abstrakten idea ‘unter die betreffende Art fällt’, wie wir uns ausdrücken“ (III 3, 6). „Die partikulären ideas werden rein als Erscheinungen des Bewufstseins betrachtet“ und werden durch die Abstraktion „zu Repräsentanten aller Dinge der gleichen Gattung, ihre Namen zu allgemeinen Namen“ (II 11, 9). „Sie, nebst den gewöhnlich mit ihnen verknüpften Namen, bewahrt der Verstand auf als Mafsstäbe, um die Dinge zu klassifizieren . . . So entstehen Universalien, seien es ideas oder Wörter“ (ebd.). Vom Unvermögen zu allgemeinen Wörtern schliefst Locke auf das Fehlen abstrakter ideas und dadurch auf die Unfähigkeit der Tiere zur Begriffsbildung und sieht hierin den Unterschied von Mensch und Tier (ebd.). Die Beispiele, an denen er diese Theorie exemplifiziert, sind seit Locke Gemeingut dieser Auffassung. Für die Richtigkeit der Theorie kann er nur wiederum auf sie, d. h. auf „die ernste Beobachtung“ verweisen (III 3, 17). — Er selbst aber weist ihre Unfähigkeit zu der ihr zugemuteten Aufgabe nach, indem er Begriffe, die für einfache ideas gelten, z. B. „Farbe“, nicht aus Abstraktion erklären kann. Bei „rot“, „blau“ usw. “there is nothing that can be left out” (III 4, 16). „Farbe“, „Ton“ usw. seien Gesichtspunkte, Namen, die den Weg bezeichnen, durch den die simple ideas in den Geist gelangen. Sie werden durch Zusammenfassung gebildet. Vgl. auch oben S. 299.

14. „Allgemeinheit und Universalität“ gehören also (nach Locke) nicht zur realen Existenz der Dinge. Sie sind Erfindungen und Erzeugnisse des Verstandes und kommen nur Zeichen (ideas und Worten) zu. Aber auch diese Zeichen „sind“ nicht allgemein. „Ihre Natur ist nichts als die Fähigkeit ... viele besondere Dinge zu bezeichnen und zu repräsentieren. Denn ihre Bedeutung ist nichts als eine Relation, die der Menschengeist ihnen beigelegt hat“ (III 3, 11).

Diese Beziehung ist weder eine Bezeichnung des einzelnen Dinges, noch die einer Mehrheit. Sonst wären „Mensch“ und „Menschheit“ („der Mensch“)[1] gleichbedeutend. Vielmehr ist das, was allgemeine Wörter bedeuten, die Art, die Spezies. Die „Essenzen“, das Sein dieser Arten sind die abstrakten ideas. Sie sind die Bedingung der Zugehörigkeit zu den Spezies, sie begründen den berechtigten Anspruch auf den „Namen“. Locke exemplifiziert: „Da nichts ein „Mensch“ sein oder auf den Namen „Mensch“ Anspruch haben kann, was nicht mit der abstrakten idea übereinstimmt, die der Name „Mensch“ vertritt, da ferner nichts ein „Mensch“ sein oder einen Anspruch auf die Spezies „Mensch“ haben kann, was nicht die Essenz dieser Spezies besitzt, so ergibt sich, dafs die abstrakte idea, die der Name vertritt, und die Essenz dieser Spezies ein und dasselbe sind“ (III 3, 12). Der Begriff der Art ist also Abstraktionsprodukt. Die „Klasse“ ist nur eine Teilvorstellung dessen, was in der „Art“ ist, also der allgemeinere Ausdruck nur der Name für eine weniger komplexe idea. Die Klasse „kann nur vollständig genannt werden hinsichtlich einer gewissen Relation zwischen ihr und dem Namen, ... nicht in bezug auf etwas, das als von der Natur gemacht existiert“ (III 3, 32). Darin bestände das „ganze Geheimnis der Genera und Spezies“ (III 3, 9).

Locke wählt für diese Seinsform des Begriffes den Ausdruck „nominale Essenz“, weil er unter „realer Wesenheit“ den Begriff der Substanz überhaupt versteht, den er als notwendige Voraussetzung, als Beziehung des Denkens, in dem die Erscheinungen (die sekundären Qualitäten) Bestand haben, erwiesen hat, und den er wohl auch mit Bezug auf die Einzeldinge das „innere Gewebe (texture) der Dinge“ nennt.

---

[1]) men — man.

Bei der Bildung der „nominalen Essenzen der spezifischen Substanzen“ — der „Namen“ der existierenden Gegenstände der Natur — mufs sich der Mensch nach diesen richten, „seine ideas einigermafsen den Dingen anpassen“, „sonst entstünde eine babylonische Sprachverwirrung“ (III 6, 28). Das aber nimmt ihnen gerade ihre objektive Geltung, „weil die Menschen noch reichlich weit entfernt sind von einem Einverständnis über die genaue Anzahl einfacher ideas oder Qualitäten, die auch nur einer einzigen mit Namen bezeichneten Art von Dingen zukommt“ (III 6, 30). So haben sie nur Wert für die Verständigung „im täglichen Leben“. „Reale Essenz“ und „nominale Essenz“ fallen auseinander. Jene ist unerkennbar, und deshalb ist Naturerkenntnis als Wissenschaft unmöglich.

Alle übrigen Begriffe werden ohne jedes Muster, ohne jede Beziehung auf irgendein reales Dasein vom Geiste willkürlich geschaffen (III 5, 3). Sie „sind“, was der Name besagt, was in der abstrakten idea zusammengeschlossen ist.

15. Welche Rolle spielt nun die Benennung bei dieser Art der Begriffs„bildung“? Dem Wort eignet Dauer. “It is the name that seems to preserve those essences, and give them their lasting duration“ (III 5, 10). Wenn man da, „wo man keine philosophischen Begriffe hatte, auch keinen Ausdruck zur Bezeichnung besafs“ (II 28, 2), so gilt dies auch umgekehrt. Das Wort ist für Locke der „Knoten“, der die Kombinationen der einfachen ideas zusammenhält. „Die Verbindung, ... die der Geist vollzogen hat, würde sich wieder auflösen, wenn es nicht einen Faktor gäbe, der sie gleichsam zusammenhält und die Teile am Auseinanderfallen hindert“ (III 5, 10). Ja, der Name ist mehr als Band. Er ist die Einheit, ohne den die einzelnen ideas, z. B. eines Triumphzuges, „nicht als Teile eines gesamten Vorganges gelten würden“ (ebd.). Der Name, der mit einer Spezies verbunden ist, deutet darauf hin, dafs der Mensch verschiedene isolierte ideas zu einer einzigen zusammengeschlossen und durch diesen Namen eine dauernde Verbindung zwischen den Bestandteilen hergestellt hat. „Die Essenz ist dann erst dauernd begründet“ (ebd. 11).

Wovon der Mensch keine abstrakten ideas besitzen kann, dafür sucht er auch nicht nach abstrakten Namen. Deshalb erklärt Locke schulmäfsige Namen wie *animalitas, corporeitas*

für bedeutungslos. Dagegen sei es bezeichnend, dafs die Sprachen von einfachen ideas, von Modi und Relationen „abstrakte“ und „konkrete“ Namen bilden: Süfsigkeit, süfs; Gerechtigkeit, gerecht u. a. (III 8, 2).

Der Name übernimmt auch eine logische Funktion. Die Dinge verändern sich unaufhörlich. Die ideas hören auf, wenn der Geist nicht mehr an sie denkt (III 5, 11). Die Bedeutung des Namens kann nicht vernichtet werden. „Die Lehre von der Unwandelbarkeit der Essenzen ... beruht auf der Beziehung, die zwischen ihnen (den abstrakten ideas) und gewissen, als ihre Zeichen auftretenden Lauten besteht. Sie wird immer wahr bleiben, solange derselbe Name denselben Sinn haben kann“ (III 3, 19). Der Gedanke an die mathematischen Begriffe legt ihm dies nahe. Was für Namen und idea „Kreis“ gilt, dafs sie nicht aufhören zu sein, auch wenn nirgends ein „Kreis“ existierte („wie ja die Figur vielleicht wirklich nirgends in vollkommener Gestalt vorhanden ist“), das gelte auch für die Begriffe „Einhorn“ und „Seejungfer“, für deren Bestand das Prinzip der Identität gilt.

16. In der Unabhängigkeit von Dingen der Erfahrung und in der Möglichkeit, den Namen von der idea zu trennen — also in einem anderen Typus des Begriffes als dem der Abstraktion —, sieht nun Locke die innere Verwandtschaft von mathematischen und moralischen Begriffen und die Möglichkeit der Moral als demonstrierbarer Wissenschaft. „Für die Wahrheit und Gewifsheit moralischer Erörterungen kommt der Lebenswandel der Menschen und die Frage nach dem Vorhandensein der behandelten Tugend in der Welt nicht in Betracht“ (IV 4, 8). Man könne sowohl die Namen der mathematischen „Figuren“ wie auch die der moralischen Begriffe vertauschen — „wenn auch sprachwidrig“ —, in beiden Fällen würden die Dinge zu den ideas stimmen (IV 4, 9). Der „moralische Mensch“ bleibt vom Menschen im physischen Sinne unberührt. „Er ist eine unverrückbare, unwandelbare idea“ (III 11, 16).

17. Die Beziehung des Begriffes der Relation zum sprachlichen Ausdruck hat Locke im III. Buch nicht näher erörtert. Stellen wir die in den anderen Büchern verstreuten Bemerkungen zusammen, so ergeben sich wichtige Einsichten. — Gerade in den Relationen wird der Verstand über das Objekt

hinausgeführt zu etwas von ihm Verschiedenen (II 25, 12). Die Möglichkeit der Beziehungen ist unbegrenzt. „Es gibt kein Ding, sei es einfache idea, Substanz, Modus, Beziehung oder Name von ihnen, das nicht in fast unzähligen Beziehungen zu anderen Dingen betrachtet werden könnte, weshalb sich aus der Relation ein sehr erheblicher Teil der Gedanken und Wörter der Menschen ergibt“ (II 25, 7). Der Gegenstand, das Ding der Natur, „ist“ in Beziehungen. Der isolierte Gegenstand hat keine irgendwie angebbare Eigenschaft, er ist unbestimmt, unbestimmbar (IV 6, 11). So ist der einzelne „Mensch“ bestimmt durch unendlich viele Relationen, „weil er ebensovieler Relationen fähig ist, wie Anlässe denkbar sind, um ihn auf Grund irgendwelcher Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung oder in irgendeiner sonstigen Hinsicht mit anderen Dingen zu vergleichen“ (II 25, 7). Die Relation wird auf einmal (at once) überschaut (II 25, 1). Das sind aber (nach Locke) die Kennzeichen urteilsmäfsiger, intuitiver Erkenntnis. — Das „ist“ und „ist nicht“ des Urteils ist selbst eine Relation (III 7, 1). So kann Locke das ganze Gebiet der Sprache einteilen: „Jeder Name, der mehr ist als ein leerer Schall, mufs eine idea bezeichnen, die entweder in dem Objekt ... enthalten ist ... oder aber sich aus der Beziehung ergibt, die der Geist ... entdeckt“ (II 25, 2). Er erkennt in Wörtern wie *alt, jung; grofs, klein; stark, schwach; unvollkommen; Freund; oberhalb, unterhalb; in England; erforderlich; Vorräte* Bezeichnungen für Relationen (ebd.), genau so wie *nichts, Unkenntnis, Mangel* (III 1, 4). — Auch das Gefüge von Sätzen, der Zusammenhang der Rede als des sprachlichen Ausdrucks des zusammenhängenden Denkens, hat seinen Sinn erst durch die Kennzeichnung der Beziehungen, die in ihm statthaben. Darauf beruhe das, was man Stil nennt (III 7, 1).

18. Begriff und Benennung sieht Locke immer wieder unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäfsigkeit, der Ökonomie, als „Vehikel“ der Verständigung an. Abstrakte ideas und ihre Namen werden gebildet, um Dinge zu untersuchen und über sie gleichsam in Bündeln zu urteilen, um leichter und schneller ihre Erkenntnis zu vervollständigen und mitzuteilen (III 3, 20). „Ganz fern liegende voneinander unabhängige Dinge werden in eine Gesichtslinie gerückt, um sie besser betrachten und besprechen zu können, wenn sie

unter einen Begriff vereinigt und durch einen Namen bezeichnet sind“ (II 24, 2). Der Name als Mittel der Verständigung ist der Zielpunkt der Begriffsbildung (III 5, 7). Begriffe und Wörter entsprechen „den Anforderungen des täglichen Lebens, nicht aber der Wahrheit und dem Umfang der Dinge“. Die „verschiedene Beschaffenheit und Entwicklung der Sprachen, die, ausschliefslich im Interesse bequemer Mitteilung geschaffen, den Begriffen der Menschen angepafst und für den Austausch der landläufigen Gedanken eingerichtet sind, ... und nicht der ganzen Fülle der zwischen den Dingen möglicherweise obwaltenden Beziehungen, noch auch den verschiedenen abstrakten Betrachtungen, die sich über sie anstellen lassen,“ genügen, findet darin eine Erklärung (II 28, 2).

19. Aus der Auffassung Lockes von der Rolle der Benennung für die Begriffe wird es einleuchtend, dafs er unter Definition „die Erklärung der Bedeutung der Wörter“ versteht. „Der Sinn der Wörter sind aber die ideas ... Der Sinn eines Ausdrucks ist dann erklärt oder das Wort ist definiert, wenn die idea ... durch andere Wörter gleichsam dargelegt und den Blicken eines anderen unterbreitet wird. Auf diese Weise wird ihre Bedeutung sicher gestellt“ (III 4, 6). Die Definition durch Angabe des genus prox. und der differentia spec. ist keine notwendige Definition, sondern ein ökonomisches Hilfsmittel zur Abkürzung der Aufzählung aller einfachen ideas, die in der Bedeutung des definierten Wortes vereinigt sind. Worüber die Definition ergeht, sind also die ideas. Nur komplexe ideas bzw. ihre Namen können definiert werden, da diese in ihre einfachen ideas auseinandergelegt werden können. Daher können durch eine Definition, wenn die einfachen ideas im anderen vorhanden sind, ihm „die Namen von Dingen verständlich gemacht werden, die noch nie in den Bereich seiner Sinnenwelt getreten sind“ (III 4, 12).

Die einfachen ideas sind keiner Definition fähig. Denn eine blofse Vertauschung von Wörtern ist keine Definition. Aufserdem sind sie Erlebnisse, die, um verstanden zu werden, immer erlebt werden müssen. Angaben physikalischer Entsprechungen („Ursachen“) sind nicht Definitionen von jenen; “for the cause of any sensation, and the sensation itself ... are two ideas, and two ideas so different and distant one from another that no two can be more so” (III 4, 10). “Licht“,

„rot“ usw. sind auch für Locke immer nur „Wahrnehmungen in uns“. Der Geschmack der Ananas läfst keine Definition, sondern nur Beschreibung zu, durch die ähnliche ideas in anderen hervorgerufen werden können. Sonst würden „Laute sichtbar, Farben hörbar sein“ sein (III 4, 11). Als Instanz dafür zieht er die Beschreibung der „Scharlachfarbe“ durch den Blinden als des Erlebnisses eines „Trompetentones“ an.

20. Da Locke die Sprache unter dem Gesichtspunkt ihrer Leistung für die Erkenntnis betrachtet, mufs er die aus der Subjektivität der Beziehung idea-Zeichen sich ergebende „Mehrdeutigkeit“ der Wörter und die aus der Abstraktionstheorie folgende Tatsache des psychischen Seins der Begriffe, der nominalen Essenzen, als „Unvollkommenheiten“ der Sprache buchen, die für ihren „philosophischen“ Gebrauch verhängnisvoll werden.

Im 9. Kapitel des III. Buches des Essays fafst der Philosoph noch einmal die (in den obigen Ausführungen dargelegten) Gründe zusammen, aus denen die Namen der einfachen ideas weniger, die der komplexen ideas umsomehr schwankend, unsicher und dunkel sind.

Werden diese Umstände aus Absicht oder Nachlässigkeit nicht berücksichtigt, so liegt Mifsbrauch der Wörter vor. Unklare ideas ergeben im wissenschaftlichen Gebrauch der Wörter „inhaltlose Ausdrücke“, „Phrasen“ und „nachgesprochene Fachausdrücke“. Inkonsequente Verwendung und undefinierte Bedeutungen beim Argumentieren sind „unehrlich“. Wenn Wörter für Dinge gehalten (z. B. substanziale Formen, vegetative Seele, horror vacui, Materie) oder Namen der Substanzen als Zeichen der „realen Wesenheiten“ gebraucht werden, ist Erkenntnis unmöglich (III 10, 15—18). Am Beispiel eines Wortes wie „Leben“ zeigt Locke den unkritischen („loose“) Gebrauch, bei dem die Bedeutung „auf Treu und Glauben“ hingenommen werde.

Aus diesen Erörterungen leitet er im 11. Kapitel Vorschriften ab für den Gebrauch der Sprache, der „Wörter“, beim „Forschen nach philosophischer Erkenntnis“ (III 11, 3). Die „Künste der Rhetorik“ und „bildliche Wortanwendung“ sind in wissenschaftlichen Erörterungen zu vermeiden (III 10, 34), bei denen man „weder behaupten noch bestreiten, sondern

prüfen" mufs (III 11, 7). Es handelt sich also für Locke hierbei um pädagogische Ratschläge und Regeln für das Denken, um „mit dem Denken nicht an Wörtern hängen zu bleiben" (III 11, 4).

II.

1. Den dargestellten sachlichen Gehalt der Sprachphilosophie Lockes gilt es kritisch zu würdigen. Was heifst hier „kritisch"? Was hat man unter einer „kritischen Würdigung" zu verstehen? — Es kann sich zunächst nicht darum handeln, etwaige „Mängel" der Untersuchung Lockes vom „Standpunkt" einer anderen, modernen Sprachphilosophie tadelnd hervorzuheben, seine Ansichten von diesem aus zu „beurteilen". „Kritisch" ist auch nicht in dem Sinne zu verstehen, als sollte aufgezeigt werden, welche Gedanken unseres Philosophen und und wie sie sich bis auf die Gegenwart als „richtig" oder „falsch" erwiesen haben. Auch eine Darlegung der problemgeschichtlichen Zusammenhänge — eben des Problems der „Benennung", wie es sich bei Locke in der Beziehung idea-Zeichen ausprägt — kann nicht Ziel der folgenden Erörterungen sein: die wären selbst Sprachphilosophie.

„Kritisch" ist eine Würdigung, insofern sie in der zu würdigenden Lehrmeinung eine Aufgabe sieht, die in ihr angelegten Probleme oder vorgetragenen Entscheidungen auf ihr „Recht" zu prüfen, d. h. ihre Bedingungen zu entwickeln, den Zusammenhang der Begriffe herauszustellen, aus denen als aus „Letztheiten" die in Frage stehenden Erscheinungen oder Angaben abzuleiten sind. Es müfsten sich also in der Lehrmeinung Lockes Ansätze aufweisen lassen, deren methodisch entwickelte Konsequenzen das Phänomen „Sprache" begreifen lassen, die es gestatten, den Begriff der Sprache als Funktion der Geltung überhaupt zu erweisen. In diesem Sinne werden im folgenden einige Hauptpunkte der Lockeschen Theorie der Sprache betrachtet.

2. Es wäre naheliegend zu glauben, dafs für Locke, den Theoretiker des Ursprungs der Erkenntnis, auch in der Untersuchung der Sprache die „Ursprungsfrage" prävaliert. Welche Stütze diese Annahme in Angaben des Denkers hat, ist oben I 1 gezeigt worden.

Was könnte „Ursprung" der Sprache sagen wollen? Es

könnte einmal die Aufgabe bedeuten, aus der Entwicklung des Sprechens beim Individuum, aus der Tatsache, dafs es zu einem Zeitpunkt „noch nicht“ sprechen kann und dann dieses Sprechen lernt, etwas auszumachen über den Begriff der Sprache, über das, was man unter „Sprache“ zu verstehen habe. Es soll nicht bestritten werden, dafs dieser Gedanke Locke naheliegt. Er hat ja beobachtet, dafs das Kind erst langsam Laute bildet, dann Wörter gebraucht, die der „andere“ versteht. Also versieht es doch „sinnlose“ Gebilde mit einer „Bedeutung“, und zwar scheinbar nachträglich, in der Zeit später. Doch damit ist die Frage, was Sprache sei, nicht gelöst. Abgesehen davon, was hier „sinnlose“ oder besser „sinnfremde“ Gebilde besagen soll, mufs zugegeben werden, dafs weder „in“ ihnen, noch „in“ der Bedeutung allein Sprache „ist“. Dafs es sich um ein Beziehung zwischen beiden handeln müsse, ist einsichtig. Wenn die (Wort-)Bedeutung den Laut zum Worte macht, so wäre wiederum nur nach dem „Ursprung“ dieser Bedeutung zu fragen. Die Frage, „wie“ das gänzlich sprachfremde Element, der sinnfremde Lautkomplex zum bedeutenden Zeichen werde, ist für Locke mit Recht keine legitime Frage. Denn, so könnte man Locke in der Richtung seiner Gedanken interpretieren, der physikalische Laut, die Luftschwingungen sind eine Angelegenheit der Naturwissenschaft. Sie einem Organ zuschreiben, gliedert sie in einen biologischen Zusammenhang ein. Auch Herztöne werden gehört. Welches aber die spezifische Valenz von Tönen eines Organs sei, sobald sie Sprachlaut sind, das ist die Frage. Sie „haben“ sie, sobald sie etwas „meinen“ und als „Meinen“ verstanden werden. Ihre Valenz ist also eine psychologische. Bei Locke ist diese als Freiheit des Geistes in der Beilegung der Bedeutung gekennzeichnet.

Wenn Sprache durch Angaben über die Sprechentwicklung ausreichend charakterisiert wäre, so hätte man doch noch ein Recht, nach dem Prinzip der Entwicklung, der Erlernung von „Bedeutungen“ und ihrer Verknüpfung mit dem Laut zu fragen. Dem Kinde zumuten, dafs es sprechen lernen kann und soll, ja bereits seine ersten Lallaute „deuten“, heifst es als sprachfähig, seine angeblich „sinnlosen“ Laute als Sprachlaute werten. Und damit ist es eingegliedert in eine Beziehung des „Verstehens“, die als Forderung auftritt und doch zugleich die

„Tatsache“ selbst ist.[1]) Wir werden noch sehen, welche Aufgabe die „Tatsache“ der Verständigung bei Locke zu erfüllen hat.

Andererseits könnte man unter Ursprung der Sprache verstehen die Frage nach einer „allgemeinen Ursprache“. Man könnte auch den Angaben Lockes über die „Grundbedeutungen“ der Wörter (s. I 1) die Absicht einer derartigen Fragestellung entnehmen. Aber möchten auch die Grundbedeutungen (etwa einer erschlossenen „Wurzel“-Sprache) nur sinnlichen Eindrücken, Sinnesempfindungen entnommen sein, so blieben sie doch eben immer „Bedeutungen“. Und über die Möglichkeit dieses „Entnehmens“ wäre nichts ausgemacht. Gewifs wird keine Sprachwissenschaft verzichten können, auf die Elemente der Sprache zurückzugehen und die Frage: eine oder mehrere „Ursprachen“, Sprachtypen, zur Diskussion zu stellen. Der Sinn ihres Tuns wäre doch immer nur der, Grundlagen zu schaffen für die methodische Erklärung späterer Erscheinungen. „Ursprache“ in diesem Sinne ist methodischer Gesichtspunkt, nicht „Tatsache“. Und der gangbare Ausdruck z. B. „indogermanische Ursprache und das Volk, das sie gesprochen hat“[2]) mufs als methodische Zusammenfassung von gemeinsamen Erscheinungen historisch differenzierter Sprachen zur Erklärung der Differenzierung nach „Regeln“ u. ä. verstanden werden. Ob und warum ihr ein Sprachindividuum („eine“ Sprache) entsprochen hat, ist nicht Problem der Sprachwissenschaft. — Mit einer Ursprache aber darf die elementare Gesetzlichkeit der Sprache nicht verwechselt werden. Dieses Problem wäre eben auch auf dem Boden einer Ursprache — und sollte sie selbst als geschichtliches Faktum erwiesen sein — aufs neue gestellt.

Begriffe wie „Entstehung“, „Ursprung“ der Sprache haben also nur als historische Begriffe im Sinne des „Anfangs“ Berechtigung und setzen den Begriff der Sprache immer schon voraus. Denn nur unter seiner Voraussetzung könnte möglichen geschichtlichen Anhaltspunkten, Daten, der sprachliche oder nichtsprachliche Charakter zugewiesen werden.

---

[1]) Vgl. hierzu auch A. Petzelt, Vom Problem des Verstehens, Jahrbuch der Charakterologie, Bd. IV, S. 78 u. pass.

[2]) R. Löwe, Germanische Sprachwissenschaft[2]. Lpz. 1911. S. 13.

3. Man könnte diesen Ausführungen entgegenhalten, dafs Locke ausdrücklich und wiederholt von der absoluten Freiheit und Willkür in der Benennung spricht. (Siehe die Belege oben I 6). Also scheint es doch so, dafs der „Ursprung" der Sprache eben in der durch nichts eingeschränkten Freiheit des Geistes zu suchen sei, den Erscheinungen (ideas) ein irgendwie gestaltetes lautliches Zeichen „anzuhängen", mit ihnen zu verbinden, es auf sie zu beziehen. (Locke gebraucht die Verba *to annex, to apply.*) Doch was will er mit dieser Entscheidung treffen? Eben was er selbst auch so ausdrückt: Es besteht keinerlei Zwang durch die Dinge, sie so oder anders zu nennen.[1]) Wörter als Bedeutungen sind nichts „Naturhaftes", kein Naturgesetz. Dieses wäre für alle gleich verbindlich; es könnte nur eine Sprache geben. Entscheidend für die Tragweite der Lockeschen Gedanken ist aber, dafs ein Zeichen allemal mufs gewählt werden, wo Mitteilung, also Gemeinschaft und Verständigung, vorliegt. Und diese liegt immer vor, wo vom „Menschen" die Rede ist. Diese Notwendigkeit ist der „Willkür" entrückt. Es ist dann eine sekundäre Frage, welche Lautkomplexe „gewählt" werden, ob ex instituto oder durch „Nachahmung". Beides setzt „Verstehen" voraus. Gerade dafs diese Beziehung zwischen Laut und Bedeutung „notwendig" und doch nicht „naturhaft" ist, sichert der Sprache den Charakter freier schöpferischer Ausdrucksgestaltung. Naturnotwendigkeit in der Setzung jener Beziehung annehmen, hiefse sie selbst aufheben, hiefse den Begriff der Mitteilung selbst zerstören. Denn dann stünden die sich verständigenden „Iche" einander gegenüber wie die Dinge. Ihre Beziehung — die Gemeinschaft — wäre vom Naturgesetz geregelt. Sie übten also naturgesetzliche Wirkungen aufeinander aus. Die Beziehung wäre also nach mathematischer Gesetzlichkeit „einzusehen", zu berechnen; sie hätten, leibnizisch gesprochen, „Fenster". Die „Fensterlosigkeit" ist ihnen in der Sprache verbürgt durch jene Lockesche Willkür in der Benennung. Sprache heifst, den Ausdruck jedesmal „neu pro-

[1]) Leibniz, Nouv. Ess. III 2, § 1, stimmt dieser Auffassung zu, sucht aber auf Grund seiner bedeutenden Sprachkenntnisse zu „beweisen, dafs in dem Ursprung der Worte etwas Natürliches waltet, was den Zusammenhang zwischen den Dingen und den Lauten und Bewegungen der Sprachorgane zeigt" (Lautnachahmungstheorie).

duzieren". Das Zeichen bzw. seine Bedeutung ist für jeden einzigartig, ist Ausprägung der „monadischen" Struktur des Psychischen.

Die Verständigung als Prinzip hängt nicht, so möchte Locke meinen, an der Tatsache der zufälligen lautlichen Form des Zeichens, aber sie ist die Tatsache des Zeichens überhaupt. So kann er behaupten, dafs ein wortloses Verständigen, ja die „Meisterung" des eigenen Gedankens, also ihre Bestimmtheit, „für uns" undenkbar ist.

4. Wir sehen uns hier in der Konsequenz Lockescher Gedankengänge vor eine Auffassung vom Begriff (und „Ursprung") der Sprache gestellt, die mit den Mitteln einer herkömmlichen Elementenpsychologie nicht zu lösen ist. Locke ist doch nun aber, so wird man sagen, der typische Vertreter einer solchen. Das ist ohne weiteres zuzugeben, besonders wenn man den Standpunkt der Betrachtung in der dem Zweck seiner Untersuchung entspringenden Anordnung des Essays nimmt. Es ist aber die Frage, ob in seiner Auffassung der „Elemente" nicht Motive sich erkennen lassen, in denen die Tendenzen seiner Grundthese von der Sprache sich begründen.

Wir fragen zunächst: Was sind für Locke die ideas? Er hat selbst jede Einengung ihres erlebnismäfsigen Gefüges durch die Terminologie seiner Zeit scharf abgelehnt.[1]) Es ist so weit wie nur möglich zu fassen: "Whatsoever is the (immediate) object of the understanding when a man thinks, ... whatever is meant by phantasm, notion, species, or whatever it is which the mind can be employed about in thinking",[2]) also jedes Gedachte zur Kennzeichnung dieses seines Charakters als Gedachtes, nennt er idea. Fraser[3]) möchte als Synonym, das seinem Sinn am nächsten komme, *Phaenomenon* setzen. Der Verstand, als Fähigkeit zu denken, sagt Locke, könne nicht ohne das unmittelbare Objekt des denkenden Geistes, also nur im Denken, untersucht werden.[4]) Denken ist für ihn

[1]) In der Kontroverse mit dem Bischof von Worcester, der gerade diesen Ausdruck als einen „neuen Weg des Denkens" angriff, erklärt Locke: "The new way of ideas and the old way of speaking intelligibly was always, and will ever be the same." Works IV, p. 69. Vgl. p. 130, 144. Auf den Namen lege er kein Gewicht, wenn nur die Sache durch irgendeine Bezeichnung am besten getroffen werde.

[2]) Essay, Introd. § 8.

[3]) Essay, vol. I, p. 32, Anm. 2.

[4]) Works IV 134.

nicht beschränkt auf die intellektuellen Tätigkeiten des Geistes. Es ist das „Haben“ der idea, denn Denken ist immer „etwas“ denken (Works IV 72). Es ist ein Wissen, das Wissen um jenes „Etwas“. “When we see, hear, taste, feel, meditate, or will anything, we know that we do so” (Ess. II 27, 11, p. 449). Und wiederum: “It is impossible for any one to perceive without perceiving that he does perceive.” (Ebd.) Dieser Zusammenhang des Wissens ist die Kontinuität des Ich (ebd. p. 450). In diesem Sinne ist Denken Korrelat des Bewufstseins (“consciousness which is inseparable from thinking ... and distinguishes himself from all other thinking things” ... ebd. 448, 449). — Das Wissen, das jede idea begleitet, das notwendige Perzipieren der Perzeption, durch die jede idea erst idea von „etwas“ ist, nennt Locke bezeichnenderweise wiederum *sensation* (II 19, 1). Es ist, für Locke, der Koinzidenzpunkt für die zuerst getrennt betrachteten Momente „Sensation“ und „Reflexion“. „Jeder Akt der Sensation, wenn er richtig betrachtet wird, gibt uns einen gleichmäfsigen Blick auf beide Teile der Natur“ (II 23, 15).

Im Sinne des Erlebens, vom Wissen aus betrachtet, sind also die ideas gar nichts „Einfaches“, nicht „Elemente“. Nur im „actual entrance into the understanding“ (II 19, 1) sind sie „etwas“; da dieser „unmittelbare“ Eintritt eben jenes Wissen ist, sind sie nur etwas im Hinblick auf ihr Gewufstwerden in einem Ich. Es liegt kein sachliches Hindernis vor, dieses Verhältnis etwa auf „einfache“ ideas, auf sogenannte Sinnesempfindungen, zu beschränken. So besehen, liegt auch bei Locke vor, was die moderne Denkpsychologie als die allem Psychischen zugrunde liegende „Tatsache“ erweist, das „Ich habe etwas“.[1]) Da dieses „Haben“, Erleben, allemal ein Wissen ist erlebt zu haben, da jedes Wissen selbst gewufst werden mufs (die Aufzählung in II 27, 11, p. 449 legt das auch für Locke nahe), erhält jede idea — man mag sie so einfach oder so komplex wie immer annehmen — ihren Charakter als Psychisches durch die Relationsfolge „Ich weifs“, „Ich weifs, dafs ich weifs“, „Ich weifs zu wissen, dafs ich weifs“ usw.[2]) — Freilich ist für Locke diese Beziehung noch rein

[1]) R. Hönigswald, Grundlagen der Denkpsychologie², S. 193 u. ö.
[2]) Ebd. S. 60.

aktuell. Obwohl es nicht einzusehen ist, wie ohne die Bedingung des Wissens um sich selbst sollte Denken so stattfinden können, dafs es ein anderer unmöglich haben kann ("cannot possibly have it" II 27, 13), erfafst er die Gesetzlichkeit dieser Reihe nicht als konstitutives Prinzip des empirischen Ich, nicht als das „Ich denke, das alle meine Vorstellungen mufs begleiten können".[1])

5. Es sei nun noch einmal angeknüpft an die Einsicht, dafs die Frage nach dem „Ursprung" der Sprache nichts ausmachen kann über ihren Begriff, sondern dafs, was Sprache ist und leistet, gebunden ist an den von Locke vorausgesetzten Begriff der „Verständigung". Er setzt ihn mit dem der Gemeinschaft „in Gott". Darin liegt doch wohl, dafs die vorgefundenen Tatsachen der Mitteilung, der Gesellschaft mehr sind als nur Konstatierungen, dafs vielmehr die Zufälligkeit ihres Bestehens in dieser Setzung prinzipiellen Charakter, letzte Begründung oder Geltung erhalten soll. Natürlich darf dabei nicht vergessen werden, dafs diese Setzung „in Gott" dem Unvermögen seiner Theorie entspringt, dieses zeitlose, Geltung verbürgende Moment erkenntnistheoretisch zu bewältigen.

Verständigung, Mitteilung der Gedanken, ist für die Gesellschaft, die Gemeinschaft konstitutiv. Wo Verständigung gefordert ist, liegt immer „Verständigung zwischen ..." vor. Auch im eigenen Denken verständige ich mich mit mir, „rede" ich mit mir selbst, sagt Locke. So wie ich „mich" verstehe, setzt der Gedanke der Mitteilung die Gemeinschaft derer, die die Mitteilung, also mich, verstehen. „Worüber" aber verständigt man sich? Bei Locke ist das, was ich verstehe, als Verstandenes „habe", nur die eigene idea. Der Geist „richtet sich" im Wissen auf sie. Wie „leidend" auch immer sich Locke den Geist beim Empfang der ideas durch „Sensation und Reflexion" denken mag, wenn sie den Charakter als ideas, als Erlebtes, Gedachtes, erst erhalten durch ein Wissen um sie, so ist dieses Wissen, dieses Wahrnehmen (gleichsam 2. Grades), eben nicht mehr passiv, sondern ein Gerichtetsein auf die ideas. Der vorherrschende Gedanke ist nun bei ihm, dafs die ideas eben als Erlebnisse einzigartig sind. Um des

[1]) Kant, Kritik der reinen Vernunft, § 16 (2. Aufl. S. 131).

Gedankens der Verständigung willen kann aber diese Einzigartigkeit des „Habens der idea“ nach Locke nicht von der Art sein, dafs sie keine Beziehung zu anderen „Ichen“ gestattete. Locke sieht die empirische Tatsache, dafs jeder „anders“ denkt, dafs die ideas nie die gleichen sind. Er mufs nun, will er den Gedanken der Sprache überhaupt retten, behaupten, dafs die Menschen, „wenn sie wissen, was sie denken, alle dasselbe denken“. Was ist dieses „Dasselbe“? Es ist das, worüber man sich verständigt, was man versteht oder zu verstehen glaubt. Doch kann Locke, gebannt in die Abstraktionstheorie des Begriffes, diese Bemerkung nicht zur Einsicht werden lassen in das Relationsgefüge des Gegenstandes und seines Gedachtwerdens. Zwar sind die ideas kraft des Bezuges auf den Gegenstand, das Ding der Sinne, in ihren „einfachen“ ideas grundsätzlich gleich. Doch da die Norm der Wahrheit, das Urteil, von Locke nicht in ihrer Beziehung zur Verständigung erfafst wird, bleibt hier eine „Kluft“. Wir verständigen uns über ein und denselben „Gegenstand“; in der Verständigung wird er „gemeint“. Er ist unabhängig von allen, die ihn denken, wenn er sonst eben für alle derselbe sein soll, wenn er in gültigen, als solche zeitlosen Urteilen bestimmt sein soll. Das Wahre, die Funktion des „est“ im Urteil, gilt, auch wenn es von niemand gedacht wird. Es tritt aber als Gültiges mit dem Anspruch auf, für alle wahr zu sein; dafs es als Wahres müsse gedacht werden können. Jede Leugnung dieses Zusammenhanges hätte wieder nur zur Voraussetzung die „Geltung“ der Leugnung, d. h. auch diese müfste notwendig wieder in einem Urteil ergehen, das als neue „Wahrheit“ Anspruch erhebt, dafs alle ihr zustimmen könnten und müfsten.

So sicher also der „Gegenstand“ nur in gültigen Urteilen bestimmt ist, so sicher mufs er in möglichen Akten des Denkens dieser Urteile bestimmbar sein. Der Gegenstand mufs „denkbar“ sein, d. h. eben für alle. Mit dem „Etwas“, über das die Verständigung ergeht, das im Urteil als „dieses“ bestimmt wird, ist die unbegrenzte Vielheit möglicher „Iche“ gesetzt, die also „dasselbe“ denken und notwendig alle auf verschiedene Weise.[1]) „Die Unvergleichbarkeit und die Viel-

[1]) R. Hönigswald, a. a. O. S. 319 ff.

heit der Iche sind auf der Grundlage ihrer Beziehung zu dem Motiv der Geltung Wechselbegriffe.“ [1])

6. Die Verständigung, das Verstehen des „anderen“, geschieht durch und im Zeichen, im Ausdruck. Der Ausdruck mag für Locke noch so unzulänglich sein, er erkennt ihn als gegeben an mit der Verständigung, der Gemeinschaft, dem Wissen um das Erleben eines „Etwas“. Sein Gleichnis von der Sprache als dem „Band“ der Gesellschaft, vom Wort als dem „Knoten“ der ideas, der Begriffe, kann in dem Sinne gedeutet werden, dafs das „Band“ nichts ist ohne „Gebundenes“ und umgekehrt. Doch das mag ein naheliegendes, wenig sagendes Bild sein.

Die Unvergleichbarkeit der Iche und ihrer Erlebnisse und damit auch der Bedeutung der Zeichen ist für Locke ein unübersteigbares Hindernis, so dafs er den Gedanken einer Korrelation von Urteil und Satz, die Auffassung, dafs der Struktur des Urteils als gedanklicher Operation des Trennens und Verknüpfens die Gliederung des Ausdruckes im Satz entspricht, nicht zur Klärung des Begriffes der Sprache auswerten kann. Seine methodische Einstellung auf die „Elemente“ des Psychischen läfst ihn nicht erkennen, dafs es von vornherein der Sinn der Rede, der Zusammenhang des Satzes ist, der die Eindeutigkeit des Wortes verbürgt. Von einem mehr„deutigen“ Wort zu sprechen ist nur möglich im Hinblick darauf, dafs es Glied verschiedener Satzzusammenhänge mufs werden können. In seiner genauen Darlegung des verschiedenen Gebrauches der englischen Partikel *but*[2]) gibt er selbst dafür ein treffendes Beispiel (III 7, 5). Er ahnt die Komplexion der Sachlage: „... Man mufs in Zusammenhängen denken (*in train*) und die Abhängigkeit der Gedanken und Folgerungen von einander beobachten“ und „kundgeben, welche Verbindung, Einschränkung, Unterscheidung, Gegenüberstellung, Hervorhebung usw. für jeden einzelnen Teil der

---

[1]) R. Hönigswald, a. a. O. S. 326.

[2]) Locke hätte hier das für die Sprachwissenschaft wertvolle Prinzip des Zurückgehens auf „Grundbedeutungen“ anwenden können. Die historische Grammatik zeigt, dafs der mehrdeutige Sinn vom Satz abhängt. But erhält seine heutige mehrfache Verwendungsmöglichkeit aus der örtlichen Bedeutung [ags. butan = be-ūtan < got. (bi)ûtana *von aufsen* zu ût *aufsen, hinaus*] durch Verbindung mit der Verneinungspartikel.

Rede gelten soll“ (ebd. 2). Die vielfältige Funktion eines Wortes in verschiedenen Satzzusammenhängen erfordere „genaues Studium der mannigfachen Haltungen des Geistes“ in der Rede, also des speziellen Sinnes des Satzes. Für *but* z. B. genügt nicht die Übersetzung durch eine Partikel einer anderen Sprache, die ihrer Bedeutung in einem Falle am nächsten kommt. Denn als einzelnes Wort, meint Locke, kann das, was es meint, ebenso schwer im Englischen wie in der Übersetzung verstanden werden. — Er begnügt sich, am Schlusse seiner Untersuchung resigniert darauf hinzuweisen, dafs „zumeist der Inhalt der Abhandlung ehrliche und verständnisvolle Leser auf ihre (der variierten Ausdrücke) wahre Bedeutung bringt“ (III 11, 27).

7. Lockes methodisches Interesse gilt dem Wort als dem Zeichen für die idea. Wir wissen aus den Darlegungen seiner Lehrmeinung (oben I 5; 14), wie eng er sich die Beziehung „Zeichen für“ denkt. Das Wort ist ein solches nur in seiner Bedeutung, in seinem Sinnbezug. Der Sinn ist die idea, da sie Gedachtes, Gewufstes und als solches Erlebtes ist. Als solches ist sie, wie Locke sich ausdrückt, an sich noch nicht „wahr“ oder „falsch“. Sie ist aber fähig, in den Zusammenhang eines Urteils einzugehen: sie ist eben als Gedachtes urteilsbezogen oder „im Hinblick auf die Gesetzlichkeit des Urteils bestimmt“. „Nichts anderes aber bedeutet ‘sinnhaft sein’.“[1]) Locke setzt gelegentlich idea und meaning (Sinn) gleich (III 3, 10). An jedes Klanggebilde mufs der Mafsstab des Sinnes angelegt werden können. Es mufs gefragt werden können, ob er „etwas“ bedeute. Die Möglichkeit der Sinnerfüllung entscheidet über seine Bewertung: ob er „Ausdruck“, also Sprache, oder ob er ein physikalisches Phänomen ist. Aus diesem Grunde kann es grundsätzlich „sinnfremde“, sinnlose Lautkomplexe, Wortzusammenstellungen gar nicht geben. Der Blinde „erfüllt“ den Lautkomplex „scarlet“ (Scharlachfarbe) mit einem Sinn, er „meint“ in ihm „etwas“: Ton der Trompete. Den „Wörtern“, die der Papagei spricht, sagen wir dieses „Meinen“ nicht nach. Wohl haben sie für uns Sinn, doch besteht er darin, dafs wir diesen Lauten die „Gewufstheit“ absprechen.

---

[1]) R. Hönigswald a. a. O. S. 128.

8. Ist aber auch jeder Sinn „worthaft“? Die Beantwortung dieser Frage ist für Lockes zwiespältige Stellung zur Notwendigkeit des Wortes ausschlaggebend. Sieht er es doch als erstrebenswert an, von den „Wörtern“ im Denken loszukommen. — Der Gedanke, der Sinn ist zeitlos; denn er ist Bestimmtheit, er ist „begrifflich“. Aber das Erleben des Gedankens, des Sinnes ist in der Zeit. Doch diese Zeit des „Denkens“ ist nicht die mit der Uhr zu messende Zeit, nicht das „tempus quod aequabiliter fluit“ Newtons. Das Erleben von „etwas“ ist immer „jetzt“: es ist punktuell und doch streckenhaft. Der „Sinn“ bestimmt hier die Strecke, nicht die Uhr, obwohl auch diesem Jetzt als Strecke und Punkt zugleich ein Stellenwert in der meſsbaren Zeit zukommt. Wie der Sinn ein Ganzes ist, so auch die Zeit, in der er erlebt wird. Sie ist das Zusammenfallen von Vergangenem und Zukünftigem, von früher und später im „Jetzt“. „Der zeitindifferente Sinn wird in der Zeit erlebt, auf Vorgänge in der Zeit ‘abgebildet’.“ [1]) Daſs der inextensive Sinn im Extensiven Gestalt gewinnt, muſs gewinnen können, ist die Tatsache jener Zeit, der „Präsenz“. Sie ist zugleich das Prinzip des ursprünglichen Beieinander von Sinn und Ausdruck, der Träger der psychischen Bestimmtheit überhaupt. „Wie der ‘Gedanke’ erlebbar sein, wie er in dem Erlebtwerden sich zeitlich muſs realisieren können, genau so ‘wird’ der Sinn zum Wort.“ [2]) — Idea und Zeichen (Wort) sind also gar nicht zu trennen. Der Sinn ist ursprünglich worthaft. Selbst die Angabe, daſs der Gedanke „noch nicht“ oder „nicht mehr“ ausdrückbar sei, setzt zumindest die Forderung, daſs er muſs in Worten gestaltet werden können. Das Gleiche gilt von Lockes Forderung des wortlosen Denkens. Zunächst einmal müſste gerade der, welcher ihr entspricht, infolge der erlangten Klarheit der ideas dem Ausdruck am weitesten gerecht werden können. „Die Bestimmtheit des Gedachten und damit des Denkens ist der unaufhörlich wirksame Antrieb, nach „adäquaten“ Ausdrücken zu suchen.“ [3]) Letztlich aber kennzeichnet sich die gesamte „denk“pädagogische Haltung Lockes als bestimmt durch die Voraussetzung der „Worthaftigkeit“

[1]) R. Hönigswald, a. a. O. S. 109.
[2]) Ebd. S. 40. [3]) Ebd. S. 29.

des Gedankens. Gerade der Beweis, den er zu erbringen trachtet, dafs das „Etwas"-denken nicht restlos bei allen, „für alle" dasselbe sei, ist das Motiv seines Strebens nach genauester wissenschaftlicher Ausdrucksweise.

9. Es ist, wie wir wissen, eine bei Locke ständig wiederkehrende Erörterung, warum „Wörter" in ihrer Bedeutung schwankend und dunkel seien; dafs sie dem, was sie bezeichnen sollen, nie voll entsprechen. Es liegt zu einem Teil an der Unvollkommenheit der ideas oder, wie wir jetzt sagen können, an der Unmöglichkeit, mit Hilfe des Abstraktionsbegriffes dem Sinn die notwendige Begriffsbezogenheit zu gewährleisten. Eine immanente Kritik dieses Abstraktionsbegriffes wurde schon in der Darstellung der Lehrmeinung Lockes gegeben, wenn gezeigt wurde, an welchen Punkten innerhalb des Systems des Denkers er versagen mufs. Sinnbestimmtheiten, und das sind die ideas auch für Locke, können nicht beziehungslos nebeneinander sein, um „je nach Bedarf" aus ihnen einen Begriff zu bilden. Was dem Begriff genügen, in ihn eingehen soll, mufs zusammengehören, nicht nur zusammengeraten auf der scene of ideas. „Es wird zusammengehalten durch sein Verhältnis zu dem Sinn einer methodischen Absicht und daher unmittelbar durch seine Beziehung auf eine 'Wahrheit'." [1]) Die Elemente, die ideas des Abstraktionsbegriffes entbehren des Gesichtspunktes der Ordnung, der sie befähigt, „begrifflich" zu sein. Der Abstraktionsbegriff kann kein Recht namhaft machen, aus dem z. B. Tiere nicht nach ihrem Rauminhalt zu einem Begriff sollten zusammengefafst werden, warum nicht dieser sollte von ihnen abstrahiert werden können. Die Leistung des Begriffes mufs auch diese Theorie schon immer voraussetzen, wenn sie angeblich nach Ähnlichkeiten einen Begriff bildet. Aufserdem ist es nicht einzusehen, aus welchem Grunde ein durch Abstraktion gewonnener Begriff für die Dinge, die unter ihn „fallen", Geltung besitzen sollte. Dafs „allgemeine Wörter" den Abstraktionsbegriff voraussetzen, ist nicht beweisbar. Ist der Begriff ein Sinn — und er ist es, da er ja ein Gedachtes ist —, so ist der Ausdruck, das Wort, auch bei ihm in ursprünglicher Beziehung, so ist auch der Begriff „worthaft".

---

[1]) R. Hönigswald, a. a. O. S. 178.

10. Man hat gemeint, das Bestreben Lockes bei seinen sprachphilosophischen Untersuchungen gehe dahin, „das logische Moment vom psychologischen zu sondern und so das Denken aus seiner Umklammerung durch Sprachgewohnheiten und Sprachmifsbräuche zu befreien“.[1]) Unsere Darstellung hat aber zu zeigen versucht, wie sich logische, erkenntnis- und bedeutungstheoretische Interessen mannigfach kreuzen, während jene pädagogischen Absichten in den letzten drei Kapiteln reinlich getrennt erscheinen. Die Würdigung sollte erkennen lassen, wie das psychologische bzw. bedeutungstheoretische Moment, die im Begriff des Psychischen wurzelnde Beziehung von Sinn und Wort, von Wort und Sinn, in kritischer Betrachtung als das Zentralproblem, die „Grundthese“ der Sprachphilosophie Lockes sich herausstellt.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Das Problem der Sprache und das Problem der Erkenntnis bei Locke — Zielpunkte seiner Untersuchung . . . . . .

I. Darstellung:

1. „Ursprung“ der Sprache: Sprachentwicklung — historische Wortvergleichung 291
2. Erkenntnis: Urteil, Satz 293
3. „In Gott“ gesetzte Bedingungen der Sprache 294
4. Laut und Sinn 295
5. Die Beziehung ‘idea’-Zeichen 295
6. „Willkür“ dieser Beziehung 296
7. Gleichheit der Wörter im Gebrauch 297
8. Mehrdeutigkeit und Mifsverstehen 298
9. Mehrdeutigkeit und Übersetzung 300
10. Wort und Sache 301
11. Allgemeinheit und Dauer der Wörter; der Begriff 301
12. Aristotelische *οὐσία* und der Universalienstreit 302
13. Der Abstraktionsbegriff 303
14. Art und Klasse: nominale Essenzen 305
15. Rolle der Benennung bei der Begriffsbildung 306
16. Mathematische und moralische Begriffe 307
17. Relationen und ihre Bezeichnungen 307
18. Die Zweckmäfsigkeit der Sprache 308
19. Die Definition 309
20. Pädagogische Erörterungen Lockes zum Wortgebrauch . . . 310

---

[1]) Robert Reininger: Locke, Berkeley, Hume. München 1922. S. 43. Auch Eduard Fechtner, John Locke. Stuttgart 1898. S. 172.

II. Kritische Würdigung: Seite
1. Was heifst kritische Würdigung? 311
2. Was leistet der Begriff des Ursprungs der Sprache? 311
3. „Willkür“ der Benennung als Ausdruck des Psychischen . . 314
4. Die ‘idea’ bei Locke als Ausdruck der Gesetzlichkeit des Psychischen 315
5. Verständigung und Gegenstand 317
6. Urteil und Satz; der Satz — das primäre Moment der Sprache 319
7. Wort ist sinnhaft 320
8. Sinn ist worthaft 321
9. Abstraktionsbegriff. 322
10. Schlufsbemerkung 323

BRESLAU. ARTHUR ZOBEL.

CHAUCERS ANGEBLICHE ÜBERSETZUNG DES TRAKTATES *DE CONTEMPTU MUNDI* VON INNOCENZ III.

Im Prolog zur Legende von guten Frauen sagt Alceste nach MS. Camb. Lib. Gg 4, 27 in v. 412 ff. von Chaucer:

> And for to speke of other besynesse,
> He has in prose translatid Boece
> And of the wrechede engendrynge of mankynde
> As man may in pope Innocent I-fynde,
> And made the lyf also of seynt Cecile.
> He made also, gon is a gret while,
> Orygenes vpon the maudeleyne.

Seitdem dieses Manuskript von Bradshaw aufgefunden wurde, gilt allgemein, dafs Chaucer das berühmte Werk des dritten Innocenz *De contemptu Mundi* übersetzt hat.

Aber im einzelnen gehen die Meinungen auseinander. Während die meisten Forscher der Ansicht sind, Chaucer habe das ganze Werk des Papstes übersetzt, erklärt Brusendorff, The Chaucer-Tradition S. 427 und 493, dafs der Dichter nur die ersten sieben Kapitel ins Englische übertragen habe. Auch über die Form der Übersetzung ist man nicht ins reine gekommen. Als Lounsbury und fast gleichzeitig Koeppel entdeckten, dafs mehrere Strophen in der Einleitung zur Erzählung des Rechtsgelehrten und in der Erzählung des Ablafskrämers versifizierte Umschreibungen einiger Stellen aus jener Schrift des Papstes sind, sprach Skeat in Ch. W. III, 307 von einer translation in 7-line stanzas. Auch S. 408 nennt er diese translation a poem, auf S. 445 desselben Bandes aber bezeichnet er die entsprechenden Stellen in der Erzählung des Ablafskrämers als versified passages from Chaucer's lost

prose translation of Innocents treatise, um dann Ch. W. V, 142 doch wieder von der Übersetzung als einem juvenile work in seven-line stanzas zu sprechen. Brusendorff, l. c. S. 427, sieht in ihr a prose paraphrase of Pope Innocents famous treatise. Ebensowenig ist man sich über die Zeit einig, in welche Chaucers Arbeit zu versetzen wäre. Skeat gibt die Jahre 1372—73 an, ten Brink etwa 1373, Koch aber meint, die Übersetzung sei jedenfalls nicht viel vor 1385 entstanden, während Brusendorff behauptet, sie könne erst nach 1393 fallen.

Da sonach jeder Forscher zu einer andern Meinung über die Verse, die in Gg der Alceste in den Mund gelegt sind, gelangte, und keiner den andern überzeugte, ist das Problem noch nicht gelöst.

1.

Der erste Eindruck, den die Verse der Königin Alceste machen, ist der der Verwunderung. Dieser hatte ten Brink Lit.-Gesch. II, 62 Ausdruck gegeben: „Wüfsten wir es nicht von Chaucer selbst, wir würden Mühe haben, es zu glauben, dafs er sich je zu solcher Höhe asketischer Gesinnung verstiegen". In der Tat, Alceste mutet uns viel zu, wenn wir ihr glauben sollen, dafs Chaucer das Buch des Innocenz übersetzt hat.

Der Kardinal Lothar, aus dem Hause Conti, hatte, ehe er als Innocenz III. den päpstlichen Stuhl bestieg, von Cölestin III. zurückgesetzt und von Staatsgeschäften ferngehalten, mehrere Jahre in mönchischer Abgeschiedenheit verbracht und seine finstere Lebensanschauung, seine Weltverachtung in der Schrift *De contemptu Mundi sive de miseria humanae conditionis* niedergelegt, um zu zeigen, wie eitel die Welt, wie elend der Mensch zeitlebens sei und wie er hierseits seine Bestimmung darin habe, in Not und Jammer für eigene und seiner Stammeltern Sünden zu büfsen. In grellen Farben wird die Schwäche, Häfslichkeit, ja Ekelhaftigkeit der menschlichen Natur geschildert. In schmutziger Gier wird der Mensch erzeugt und in Sünde von der Mutter empfangen; wenn er geboren wird, kann er, ungleich dem Tiere, weder stehen noch gehen, nur winseln und jammern, zum Zeichen, dafs er zu Leid und Elend in die Welt gekommen ist. Nackt

tritt er in sie ein, nur befleckt von dem Blute des mütterlichen Uterus, nackt mufs er sie nach kurzer Zeit wieder verlassen. Sein Körper ist nichts denn ein Sack voll Schmutz, Speise für Würmer. Bäume und Blumen erzeugen Früchte, Wein, Balsam und Duft, aus dem menschlichen Körper kommt nur ekler Speichel, Urin, Kot, Gestank. Und was ist häfslicher als der alternde, was schrecklicher als der tote Mensch? Über ihn kommt der Wurm, nach dem Wurm das Nichts.

Dieses furchtbare, wenn auch in seiner konsequenten Durchführung grandiose Buch, das die Religion des Heils entarten liefs, alle Menschenwürde leugnete, alle Lebensfreude ertötete und ganzen Zeitaltern ein düsteres Gepräge gab, warf seine Schatten noch tief in das 14. Jahrhundert hinein und ihm konnte noch in den Jahren, da Chaucer geboren wurde, ein edler Geist wie Richard Rolle von Hampole erliegen.

Aber die Reaktion hatte schon begonnen sich zu regen. Immer häufiger, immer heftiger erschollen die Stimmen gegen den weltverneinenden Mönchsgeist, die in den Kämpfen auf dem Kontinent enger werdende Berührung mit dem sonnigen Frankreich weckte die Lebenslust, die Erfolge in Krieg, Politik, Handel und Gewerbe stärkten das englische Nationalbewufstsein und schon drangen die ersten Strahlen der beginnenden Renaissance über die Alpen herüber; Chaucer, das Kind der erwachenden neuen Zeit, konnte nicht wie jener Rolle ein Weltflüchtling, ein Eremit werden.

Wir wissen jetzt einiges vom Leben Chaucers und seine Gestalt tritt aus dem Nebel der Jahrhunderte deutlicher hervor. In jungen Jahren kam er in ein fürstliches Schlofs und an den üppigen Hof eines Königs, sonnte sich in dem Glanze des Rittertums und lebte sich in dessen Genüsse ein, hatte nicht blofs an dem Gesange der Vögel und den Farben der Blumen seine Freude, sondern auch an der Schönheit des Weibes, trieb Liebesscherze und litt Liebesleid, achtete Männerstolz und Frauengüte, beobachtete das Weltgetriebe mit klugen, ruhigen Augen, machte sich über dessen Nichtigkeiten lustig und half sich über seine Beschwerden mit Humor hinweg. Er entzückte sich an der Romantik der Franzosen, übersetzte den Roman der Rose und schrieb verliebte Balladen; er las den Traum des Scipio, die Klagen des Alanus; aber das Gedicht, das sich ihm daraus formte, wurde ein Brautgesang der gefiederten

Sänger der Lüfte, er schwelgte in den Metamorphosen und den Heroiden des Ovid, er begeisterte sich an den Italienern und der Niederschlag dieser Eindrücke war seine Legende von den Heiligen des Cupido, die Geschichte des Palamon und des Arcite, des Troilus. Er studierte Boethius und zog daraus die Erkenntnis, dafs der Mensch Gottes herrlichstes Geschöpf ist und dafs Liebe die Welt und ihre Elemente zusammenhält. Alternd zog er die Summe seiner Erfahrungen, seines Denkens zu dem grofsen Werk der Canterbury-Geschichten, die ein Gesamtbild englischen Wesens und menschlichen Webens werden sollten.

Ist das der Mann, der sich in die Anschauungen eines Asketen wie Innocenz verlieren konnte? Wann kann er ihn übersetzt haben? Im Jahre 1393, wo seine Lebensanschauung, seine Lebensweisheit der Humor war? Im Jahre 1385, wo er von der Güte der Frauen schwärmte, oder um 1373, wo er der rührenden Jungfräulichkeit einer Cäcilie huldigte?

Und was konnte Chaucer bewogen haben, das Buch des Innocenz zu übersetzen? Dominikaner, die der Welt absterben wollen, mögen es noch zur Erbauung lesen, Gelehrte können es aus historischem und literarischem Interesse übersetzen, aber Chaucer war weder Asket noch Historiker, und ästhetisch mufste das schreckliche Buch ihn eher abstofsen als anziehen. Wie also kam er dazu, es zu übersetzen?

2.

Nun hat aber Chaucer tatsächlich zwei religiöse Traktate, die von der Bufse und von den Sünden handelten, übersetzt und als Erzählung des Pfarrers in die Canterbury-Geschichten aufgenommen, und es mufs überlegt werden, ob sie irgendwie etwas zur Aufklärung der von Alceste behaupteten Übersetzung des Buches von Innocenz beitragen können. Dafs diese Erzählung des Pfarrers, deren Echtheit verschiedentlich angezweifelt wurde, wirklich und zwar so, wie sie überliefert ist, von Chaucer stammt, dürfte wohl nunmehr feststehen. Nur über die Zeit, wann er die alten Abhandlungen übersetzt hat, ist man wiederum nicht einig. Skeat dachte zuerst an die Zeit 1372—77, später wollte er die Übersetzung etwa um 1380 verlegen. Koch, Furnivall, Koeppel gehen über 1391 hinaus, und auch Spiefs wie Pollard hält sie für eine Arbeit

von Chaucers old age. Hier aber kommt es nur darauf an, ob sie etwas vom Geiste des Innocenz verrät.

Schon die ersten Sätze zeigen, dafs unserem Dichter dieser Geist fremd war. Sie sind nicht schreckend und drohend, sondern gewinnend, milde und tröstend. „Unser lieber Herr Gott im Himmel, der will, dafs niemand untergehe, sondern dafs wir alle zu seiner Erkenntnis gelangen und zum glückseligen Leben, welches ewig ist, ermahnt uns durch den Propheten Jeremias, der da spricht: Stehet auf den Gassen und sehet und fraget, welches der gute Weg ist, und folget ihm, und ihr sollt Erfrischung finden für euere Seelen.“ In Chaucers lateinischer Vorlage stand nach der Vulgata: Dominus nolens aliquos perire sed omnes ad poenitentiam reverti. Er aber schreibt: Our swete lord god in heuene. Das strenge Wort dominus wandelt sich ihm in das zärtliche our swete lord; er stellt sich zu seinem Gott sofort in ein gemütlich-inniges Verhältnis, und dieser Gott verlangt nicht Reue und Bufse als Sühne und Strafe, sondern als Mittel und Weg zum glückseligen Leben, das unvergänglich ist, und dieser Weg ist die Erkenntnis Gottes. Dieser Satz verhält sich zum Buche des Innocenz wie das Licht zur Finsternis, wie die wärmende Sonne zum Froste der Nacht.

Die Erkenntnis Gottes ist die Erkenntnis, dafs er die vollkommene Güte ist (God almighty is al good), der Mensch mufs ihn lieben, denn Gottes Gesetz ist das Gesetz der Liebe (the lawe of God is the love of God). Gott ist des Menschen Vater im Himmel (his fader celestial). Der Mensch ist das Kind Gottes (Cristes child, dei filius), sein Ebenbild (the lyknesse of God). Besonders nahe fühlt sich Chaucer Gott in seinem menschgewordenen Sohne, Christus, dem Heiland der Welt, dem Erlöser. Er schreibt an den meisten Stellen, wo seine Vorlage deus hat, Crist: We wrathe our lord Jesu Crist (Deum offendimus), wenn wir sündigen, this sinne is most displesant to Crist (quod peccatum valde displicet Deo). Der Mensch soll die Sünden meiden, weil sie das Ebenbild Gottes schänden und Undankbarkeit gegen Christus sind, der für uns so unsagbar gelitten hat, um die Sünden der Welt auf sich zu nehmen. „Ich stand vor der Tür deines Herzens“, spricht Jesus, „und klopfte an, um eingelassen zu werden; wer mir öffnet, soll Vergebung der Sünden haben“, zitiert Chaucer.

Streng ist die Verurteilung der Sünden und erschütternd die Schilderung der Leiden der zur Hölle Verdammten, der Teufel spielt eine grofse Rolle; aber das darf uns in Predigten des 14. Jahrhunderts nicht wundern. Durch alle Seiten zieht sich der Gedanke, der Trost, dafs Gott, Christus barmherzig sind, dafs jede Sünde Vergebung finden kann, und die allergröfste aller ist die Verzweiflung an Gottes Gnade.

Den Abschlufs der Abhandlung bildet der Hinweis auf „die Seligkeit des Himmels, wo Freude ihre Gegensätze, Leid und Kummer nicht kennt, wo aller Harm dieses gegenwärtigen Lebens vorüber und man sicher vor den Qualen der Hölle ist, wo die Gemeinschaft der Heiligen sich gegenseitig immer erfreut, wo der menschliche Körper, früher garstig und dunkel, heller ist denn die Sonne, wo der Körper ehedem siech, gebrechlich und schwach und sterblich, unsterblich ist und so stark und gesund, dafs ihm nichts widerfahren kann, wo es nicht Hunger, Durst oder Kälte gibt, sondern jede Seele voll der beseligenden Anschauung Gottes. Dieses herrliche Reich kann man sich erkaufen durch Armut im Geiste, die Glorie durch Demut, die Fülle der Freuden durch Hunger und Durst, die Ruhe durch Arbeit, das Leben durch den Tod und Abtödtung der Sünden."

Damit vergleiche man den Schlufs des Buches von Innocenz. Der Verfasser schwelgt in rhetorischer Ausmalung der Qualen der Hölle. Die Sünder werden in die Hölle geworfen, „in caminum ignis, ubi erit fletus et stridor dentium, gemitus et ululatus, luctus et cruciatus et stridor et clamor, timor et tremor, dolor et labor, ardor et foetor, obscuritas et anxietas, acerbitas, calamitas et egestas, angustia et tristitia, oblivio et confusio, tersiones et punctiones, amaritudines et terrores, fames et sitis, frigus et cauma, sulphur et ignis ardens in saecula saeculorum. Amen."

Wann immer Chaucer den Bufs- und Sündentraktat übersetzt haben mag, das ist die Religion, die ihm die fromme Mutter als Kind eingeflöfst hatte und die er, weil er sie dem guten Pfarrer in den Mund legte, sich rein bis ans Ende bewahrte. Der Geist des Innocenz hat Chaucer nie berührt.

Zu bemerken ist, dafs von einer wrechednes of mankynde in der Erzählung des Pfarrers an keiner Stelle die Rede ist Der Ausdruck this wreched world kommt meines Wissens nur

im Melibeus und im Troilus vor und ist wohl nicht anders zu bewerten als wenn noch heute vom „irdischen Jammertal“ gesprochen wird.

Die Betrachtung des Chaucerschen religiösen Traktates bietet nichts, was uns erklärlich machen könnte, dafs der Dichter je das Buch des Innocenz übersetzt habe. Im Gegenteil, das wird uns nur um so auffallender.

3.

Aus den vorhergehenden Erwägungen erhellt, dafs es angezeigt sein wird, die Angabe der Alceste kritisch zu untersuchen.

Sie führt den Namen des Papstes Innocenz an. Dieser findet sich sonst in den Texten Chaucers (von den Randbemerkungen der Manuskripte ist vorläufig abzusehen) nur noch einmal. Im Melibeus (Skeat, Ch. W. IV, 227 ff.).

Die Stelle ist wichtig. Sie wird uns mehrfach beschäftigen.

Als Prudentia hörte, wie ihr Gatte sich seines Reichtums und seines Geldes rühmte, sagte sie: Gewifs, Herr, ich gebe zu, dafs der Reichtum gut ist. Man kann nicht ohne Besitz leben und Reichtum kann uns Freunde schaffen. Die reiche Tochter eines Rinderhirten kann sich unter Tausenden ihren Gatten wählen. Pamphilus sagt auch: Wenn du reich bist, wirst du viele Freunde und Genossen finden; doch wechselt das Glück und wirst du arm, dann fare wel frendshipe and felawshipe. And right so as by richesses ther comen manye goodes, right so by poverte comen ther manye harmes and yveles. For gret poverte constreyneth a man to do manye yveles. And therefore clepeth Cassiodore poverte the moder of ruine, that is to seyn, the moder of overthrowinge or fallinge down.

Der französische Grundtext des Melibeus schreibt: et pour ce l'appelle Cassiodorus mère de crimes. Chaucer hat entweder das crimes seiner Vorlage als ruine verlesen oder schon diese Vorlage hat den Lesefehler gemacht, und er sah sich gezwungen, das unverständliche ruine durch den Zusatz that is to seyn zu erklären. Hätte er in Cassiodor nachgesehen, so hätte er den Lesefehler verbessert und sich den erklärenden Zusatz erspart. Denn die betreffende Stelle in Cassiodor lautet (Variorum libri IX, ep. 13): Ut, dum mater criminum

necessitas tollitur, peccandi ambitus auferatur. Chaucer hat demnach seine französische Vorlage übersetzt, ohne ihren Zitaten nachzugehen und Cassiodor nicht gelesen.

Dann heifst es in Chaucers Übersetzung weiter: And therfore seith Piers Alfonce: oon of the gretteste adversitees of this world is, whan a free man, by kinde or by burthe, is constreyned by poverte to ete the almesse of his enemy.

Damit vergleiche man

die französische Vorlage und den lateinischen Urtext:

Une de grans adversites de ce siecle si est quant un homme franc *par nature* est constraint par poverte mendier *l'aumosne* de son ennemy.

Est una de adversitatibus huius saeculi gravioribus *libero* homini, quod necessitate cogitur, *ut sibi subveniat* requirere inimicum.

Daraus ergibt sich wiederum, dafs Chaucer sich an seine Vorlage hielt, ohne den lateinischen Grundtext des Peter Albertanus nachzusehen, den er wohl gar nicht kannte.

Und dann schreibt Chaucer weiter: And the same seith *Innocent* in *oon of his bokes*; he seith, that *sorweful and mishappy* is the condicioun of a *povre* begger; for if he axe nat his mete, he dyeth for hunger and if he axe, he dyeth for shame *and algates* necessitee constreyneth him to axe. And therfore seith Salomon, that bet it is to dye than for to have swich poverte. And as the same Salomon seith, better it is to dye of *bitter deeth* than for to liven in swich wyse.

Die franz. Vorlage schrieb: aber Innocenz, De condemptu mundi I, 14:

et la raison de ce rent Innocent *en un sien livre* disant: *dolente et mesehant* est la condition de *povre* mendiants, car si ils ne demandent, ils meurent de fain et si ils demandent, ils meurent de honte; *et toutevoies* necessite les constreint a demander ... Mieux vault *la mort amere* que telle vie.

O miserabilis mendicantis conditio! Nam si petit, pudore confunditur, et si non petit, egestate consumitur; *sed* ut mendicet necessitate compellitur. Deum causatur iniquum quod non recte dividat, proximum criminatur malignum, quod non plene subveniat. Indignatur, murmurat, imprecatur. Adverte super hoc sententiam Sapientis: Melius est, inquit, mori quam indigere.

Die französische Vorlage Chaucers schrieb den letzten Satz nach Eccles. 30, 17: Melior est mors quam *vita amara*. Sie zog aber das Beiwort amara versehentlich zu mors und so schrieb Chaucer auch *bitter death*.

Man sieht, der französische Verfasser des Melibeus gab die Stelle des Innocenz nicht genau wieder. Er kürzte sie und brachte die einzelnen Sätze in geänderter Reihenfolge. Und wiederum folgt Chaucer geradezu wörtlich seiner französischen Vorlage, ohne dafs die Originalstelle bei Innocenz beachtet wäre. Er hat seine Vorlage bei ihrem Zitat nicht kontrolliert, und es ist wahrscheinlich, dafs er das Buch des Innocenz, als er den Melibeus übersetzte, noch ebensowenig kannte wie Orosius und Petrus Alfonsus. Jedenfalls hatte er es damals noch nicht übersetzt, sonst hätte er nicht seiner Vorlage oon of his bokes nachgeschrieben, sondern wahrscheinlich, schon um seine eigene Belesenheit zu zeigen, das Buch des Innocenz genannt. Auch hätte er sich seiner eigenen Übersetzung und damit der genaueren Wiedergabe der angezogenen Stelle bei Innocenz erinnert.

Nun möchte man freilich gerne wissen, wann Chaucer den Melibeus schrieb; aber die bisher geäufserten Ansichten darüber sind wiederum sehr verschieden. Düring versetzt dieses Prosawerk Chaucers um 1373, Mather 1373—78, Skeat schwankte und gab erst 1377—78, dann etwa 1380 an, Pollard entschied sich für die Zeit nach 1385, Tatlock für 1388—1394.

Auf alle Fälle ergab unsere Untersuchung das negative Resultat, dafs im Melibeus nichts zu finden ist, was für eine Übersetzung des Buches De contemptu mundi durch Chaucer sprechen würde.

4.

Da die Prosawerke Chaucers — die Übersetzung des Boethius und die des Astrolabium brauchen nicht besonders herangezogen zu werden — für unsere Frage nichts bieten, müssen wir uns zu seinen Dichtungen wenden.

Die Geschichte der standhaften Konstanze fängt damit an, dafs reiche Kaufleute aus Syrien Geschäfte halber und zum Vergnügen nach Rom kommen, wo sie von der schönen Kaisertochter hören. Der Dichter will die Geschichte von solchen Kaufleuten kennengelernt haben, die deswegen, weil sie in aller Welt herumkommen und überall Neuigkeiten erfahren und auch weil sie Reichtümer sammeln, beneidenswert sind. Als er diese seine Geschichte, um sie den Canter-

bury Tales einzuverleiben, einer Revision unterzog, litt er unter drückender Armut; Ende 1386 hatte er sein Amt als Zolleinnehmer verloren und bald mufste er seine Jahresrente an John Scalby verpfänden. Wechselnde Beschäftigungen hielten ihn mühsam über Wasser, aber nach 1394 mufste er oft beschämend kleine Vorschüsse auf seine Pension nehmen, um nicht zu darben; der Hof hatte ihn vergessen und die Freunde ihn verlassen. Da führte ihn beim neuerlichen Lesen der Eingangsstrophen seiner Geschichte von Konstanze eine einfache Ideenassoziation von der Vorstellung des Reichtums der Kaufleute auf die seiner eigenen Not und er erinnerte sich dessen, was er seinerzeit im Melibeus von der Armut geschrieben hatte. Das springt in die Augen, wenn wir dort lesen: And if thy fortune change, that thou were povre, *farewel frendshipe and felawshipe*, und wenn er jetzt schrieb:

Thy selve neighebour wol thee despyse
If thou be povre, *farwel thy reverence.*

Er erinnerte sich auch, dafs im Melibeus der Papst Innocenz zitiert gewesen war. Aber inzwischen hatte er ihn gelesen und er wufste nun, dafs dieser sich über die Armut viel drastischer ausgedrückt hatte als ihn Jean de Meun zitiert hatte. Chaucer griff darnach und die Sätze aus jenem Traktat wurden ihm zu ausdrucksvollen Stanzen.

Chaucer schob sie zwischen den Prolog des Rechtsgelehrten und seine Erzählung, aber sie verleugnen ihren gelegentlichen Ursprung nicht, denn sie passen inhaltlich weder zu jenem noch zu dieser.

Innoc. I, 14:

Pauperes enim premuntur inedia, cruciantur aerumna, fame, site, frigore, nuditate. Vilescunt, tabescunt, spernuntur et confunduntur. O miserabilis mendicantis condicio! Et si petit pudore confunditur et si non petit egestate consumitur, sed ut mendicet necessitate compellitur

Chaucer, Skeat IV, S. 133:

O hateful harm! condicioun of poverte!
With thurst, with cold, with hunger so confounded!
To asken help thee shameth in thyn herte,
If thou noon aske, with nede artow so wounded,
That verray nede unwrappeth al thy wounde hid!
Maugree thyn heed, thou most for indigence
Or stele, or begge, *or borwe* thy despence,

Deum causatur iniquum quod non recte dividat, proximum criminatur malignum, quod non plene subveniat. Indignatur, murmurat, imprecatur.

Thou blamest Crist and seyst ful bitterly,
He misdeparteth richesse temporal,
Thy neighbour thou wytest sinfully,
And seyst thou hast to lyte and he hath al.
Parfay, seistow, somtyme he rekne shal,
Whan that his tayl shal brennen in the glede,
For he noght helpeth needfulle in hir nede.

Adverte super hoc sententiam Sapientis: „Melius est, inquit, mori quam indigere.“ Etiam proximo suo pauper odiosus erit. Omnes dies pauperis mali.

Herkne what is the sentence of the wyse:
"Bet is to dyen than have indigence."
Thy selve neighebour wol thee despyse;
If thou be povre, farwel thy reverence!
Yet of the wyse man tak this sentence:
"Alle the dayes of povre men ben wikke."
Be war therfor, er thou come in that prikke!

Fratres hominis pauperis oderunt eum; insuper et amici procul recesserunt ab eo.

If thou be povre, thy brother hateth thee,
And alle thy frendes fleen fro thee, alas!
O riche marchands, ful of wele ben ye,
O noble, o prudent folk, as in this cas!
Your bagges ben nat filled with ambes as,
But with sis cink, than renneth for your chaunce,
At Cristemasse merie may ye daunce!

Man beachte die persönliche Note, die in allen diesen versifizierten Stellen des Innocenz mitklingt, und wie sie von Strophe zu Strophe sich energischer hervortut. Die erste Strophe ist noch eine, wenn auch freie Übersetzung und endigt blofs mit einem einzigen Wort, das den Übersetzer verrät: borwe. Der Kardinal brauchte wohl nicht borgen, aber der arme Chaucer. Die zweite Strophe fängt scharf an, wie die Worte des Innocenz, aber der Teufelshumor zum Schlufs mildert lösend die Bitterkeit:

Doch, sagst du, wenn Gott schliefslich Rechnung hält,
Dann brennt sein Schweif ihm in der Hölle Glut,
Da er nicht hilft, wo not die Hilfe tut.

Die dritte Strophe schliefst mit einer drollig kecken Nutzanwendung der Salomonischen Weisheit:

Voll Elend sind dem Armen alle Tage,
Drum hüte fein dich stets vor dieser Plage.

Die vierte Strophe ist der reine Spafs.

Das ist nicht Innocenz, das ist Chaucer. Diese Strophen sind gewifs nicht Überbleibsel einer Übersetzung des Buches De miseria humanae condicionis. Nahe liegt der Schlufs: dem Dichter fiel nicht ein, dieses furchtbar ernste Buch zu übersetzen, auch nicht zu persiflieren. Er verwendete, wie es sonst seine Art war, einfach einige Stellen aus demselben zu einem persönlichen Stofsseufzer, wie die fleifsige Biene auch aus giftigen Blumen Honig saugt.

Auch in die Erzählung des Rechtsgelehrten selbst sind dann einige versifizierte Stellen aus Innocenz eingestreut.

Konstanze, die römische Kaiserstochter, wird vom Sultan von Syrien, der Christ werden will, gefreit und kommt als Braut in dessen Land. Ein prächtiges Mahl krönt die Empfangs- und Hochzeitsfeierlichkeiten, aber es soll in Schrecken enden. Des Sultans heidnische Mutter hat die Ermordung aller Gäste beschlossen. Mit einer Betrachtung, wie schnell sich Freude in Leid verwandelt, unterbricht der Dichter nach Innocenz seine Erzählung:

Innocenz, De Contemptu Mundi I, 21	Chaucer v. 421
De inopinato dolore: „Semper enim mundanae laetitiae tristitia repentina succedit. Et quod incipit a gaudio, desinit in moerore. Mundana quippe felicitas multis amaritudinibus est respersa. Nouerat hoc qui dixerat: Risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupat ... Attende salubre consilium: In die bonorum non immemor sis malorum.	O soedeyn wo! that ever art successour To wordly blisse, spreyned with bitternesse, Thende of the Joye of our wordly labour, Wo occupieth the fyn of our gladnesse. Herke this conseil for thy sikernesse, Upon thy glade day have in thy mynde The unwar wo or harm that comth bihynde

Der König Ala schickt einen Boten an seine Gattin Konstanze mit einem Brief, der seine Freude darüber aus-

drücken soll, dafs ihm ein Knabe geboren war. Aber der Bote wird nach seiner Ankunft am Hofe der Königin Donegild betrunken gemacht und läfst sich den Brief durch ihre Knechte stehlen. Da klagt der Dichter v. 771:

Innocenz II, 19 De ebrietate.

quid turpius ebrioso? cui fetor in ore, tremor in corpore, qui promittit multa, promit occulta, cui mens alienatur, facies transformatur? Nullum enim secretum ubi regnat ebrietas.

O massager, fulfilled of dronkenesse,
Strong is thy breeth, thy limes faltren ay,
And thou bewreyest alle secrenesse.
Thy mind is lorn, thou janglest as a jay,
Thy face is turned in a newe array,
Ther dronkenesse regneth in any route,
Ther is no conseil hid withouten doute.

Die Anwendung pafst nicht genau auf den Boten, denn er hat nicht in der Trunkenheit geschwätzt, sondern sich whyle he sleep as a swyn den Brief stehlen lassen. Diese Strophe wird also der Dichtung nachträglich eingeschoben worden sein, wie die Strophen in die Einleitung.

Weiter. Konstanze wird in einem Schiffe ausgesetzt und der Schlofsverwalter will ihr Gewalt antun. Sie ringt mit ihm und er fällt ins Meer Da ruft der Dichter aus:

Innocenz II, 21

O extrema libidinis turpitudo, quae non solum mentem effeminat, sed etiam corpus enervat, non solum maculat animum sed foedat personam

v. 925

O foule lust of luxurie! lo, thyn ende!
Nat only that thou feyntest mannes minde,
But verraily thou wolt his body shende.

König Ala führt zum Schlusse seine Konstanze nach England zurück und lebt mit ihr in Ruhe und Glück. Aber kaum ein Jahr darauf mufs er sterben.

Innocenz I, 22

A mane usque ad vesperum mutabitur tempus ... Quis unquam vel unicum diem totum duxit in sua delectatione incundum, quem in aliqua parte diei reatus conscientiae vel impetus irae, vel motus concupiscentiae non turbaverit? Quem aliqua iactura vel offensa vel passio non commoverit?

v. 1125

Who lived ever in swich delyt o day
That him ne moeved outher conscience,
Or ire, or talent, or som kin affray,
Envye, or pryde, or passion, or offence?
I ne saye but for this ende this sentence

That litel whyl in Joye or in plesaunce
Lasteth the blisse of Alla with Custance.

Deutlich steht hier, daſs Chaucer an dieser Stelle die Worte des Innocenz bloſs zur Verwendung in seiner Geschichte heraushob und frei übersetzte.

Ausgiebigen Gebrauch von den Sentenzen des Innocenz machte Chaucer auch in der Geschichte, die der Ablaſskrämer zum besten gibt, nachdem er sich im Prolog nach dem Muster im Rosenroman und in der Art des Weibes von Bath selbst ironisiert und schamlos offenherzig erklärt hatte, sein stetes und einziges Thema sei: Radix malorum est cupiditas. Aber er benutzt da nicht nur Innocenz, sondern mitten zwischen dessen Sentenzen auch Stellen aus Hieronymus und aus seiner eigenen Übersetzung von Buſs- und Sündentraktaten.

Innocenz II, 19

Propterea dicit apostolus: Nolite inebriari vino, in quo est luxuria

Pard. T. 483

The holy writ take I to my witnesse,
That luxurie is in wyn and dronkenesse.

Das belegte Chaucer durch Anführung des betrunkenen Loth und des Herodes und zitiert überdies eine Stelle aus Seneca. Dabei erinnert er sich einer Stelle seines Sündentraktates:

Persons T. § 70
de Gula

This sinne *corrumped al this world*, as is wel shewed in the sinne of *Adam and of Eve*. Take eek, what seith seint Paul of Glotonye. Manye, seith seint Paul, goon, of whiche I have ofte seyd to yow and now I seye it wepinge that they ben *the enemys of the croys of Crist*, of whiche the *ende is death* and of whiche hir wombe is hir god and hir glorie in *confusion of hem* that so saveren erthly thinges.

Pard. T. 498

O glotonye, ful of cursednesse,
O cause first of our *confusioun*,
O original of our dampnacioun,
Til *Crist* had boght us with his blood agayn!
Lo, how dere, shortly for to seyn,
Aboght was thilke cursed vileynie,
Corrupt was al this world for glotonye.

Adam und Eva erinnern ihn wieder an eine Stelle in Hieronymus und Innocenz:

Hieron. contra Jovinian II, 15

Quamdiu ieiunavit Adam, in Paradiso fuit; comedit et *eiectus est*; eiectus statim duxit uxorem.

Pard. T. 505

Adam, our fader and his wyf also,
Fro Paradys to labour and to wo
Were driven for that vyce, it is no drede.
For *whyl that Adam fasted*, as I rede,

Innoc. II, 17

Gula paradysum clausit, decollavit Baptistam (Johannes den Täufer).

He was in Paradys, and whan that he
Eet of the fruyt defended on the tree,
Anon *he was outcast* to wo and peyne.

Im Anschlufs daran folgen weitere Zitate aus Innocenz, Hieronymus und Erinnerungen aus dem Sündentraktat durcheinander.

Innoc. II, 17

Inde non salus et sanitas, sed morbus et mors. Audi super hoc sententiam Sapientis: Noli avidus esse in omni epulatione et non te effundas super omnem escam. In multis enim escis erit infirmitas et propter crapulam multi perierunt.

Pard. T. v. 513

O, wiste a man, how many maladyes
folwen of excesse and of glotonyes,
He wolde been the more mesurable
Of his diete, sittinge at his table.

Hieron. contra Jov. II, 76

Propter *brevem gulae voluptatem* terrae lustrantur et maria, et ut vulsum vinum preciosusque cibus fauces nostras transeat, totius vitae opera desudamus

Pard. T. v. 516

Allas, *the shorte throte,* the tendre mouth,
Maketh that, Est and West, and North and South,
In erthe, in eir, in water men to swinke,
To gete a glotoun deyntee mete and drinke

Innoc. II, 17

Nunc autem gulosis non sufficiunt fructus arborum non genera leguminum, non radices herbarum, non pisces maris non bestiae terrae, non aves coeli ... *Tam brevis est gulae voluptas,* ut spatio loci vix sit quatuor digitorum ...

Innoc. II, 17

Esca ventri et venter escis, Deus autem et hunc et hanc destruet

Pard. T. 521

Of this matere o Paul wel canstow trete;
Mete unto wombe and wombe eek unto mete,
Shal god destroyen bothe as Paulus seith.

Hieron. II, 78

Qualis est ista refectio post ieiunium cum pridianis epulis distendimur et guttur nostrum mediatorium efficitur latrinarum

Pard. T. 527

Allas, a foul thing is it by my feith
To seye this word and fouler is the dede
Whan man so drinketh of the whyte and rede

That of his throte he maketh his privee
Thurgh thilke cursed superfluitee.

Pers. T. § 70
de Gula
(siehe oben).

Pard. T. 529
The apostel weping seith ful pitously:
"Ther walken many of whiche you told have I,
I seye it now weping with pitous voys,
That they been enemys of Cristes croys
Of whiche the ende is deeth, wombe is her god."

Innoc. II, 18
Quanto sunt delicatoria cibaria, tanto foeditiora sunt stercora. Turpius egerit qui turpiter ingerit, superius et inferius horribilem flatum exprimens, et abominabilem sonum emittens.

Pard. T. 534
O wombe! o bely! O stinking kod,
Fulfild of donge and of corruptioun!
At either ende of thee foul is the soun

Innoc. II, 17
Quaeruntur pigmente, comparantur aromata ... quae studiose coquuntur arte coquorum ... Alius confundit et colat, alius confundit et conficit, substantiam convertit in accidens ... ut fastidium revocet appetitum, ad irritandum gulam.

Pard. T. 538
Thise cokes, how they stampe and streyne and grynde,
And turnen substaunce into accident
To fulfille al thy likerous talent!
Out of the harde bones knokke they
The mary, for they caste noght awey
That may go thurgh the golet softe and swote;
Of spicerye, of leef, and bark and rote
Shal been his sauce ymaked by delyt,
To make him yet a newer appetyt.

Die Sentenz des Innocenz wird darauf noch durch ein Zitat aus der Bibel verstärkt und noch einmal aus Hieronymus unterstützt.

Vulgata 1. Tim. V, 6
Qui autem in deliciis est, vivens mortuus est.

Part. T. 547
But certes, he that haunteth swych delyces
Is deed, whyl that he liveth in tho vices.

Hieron. II, 10
Luxuriosa res vinum et *contameliosa* ebrietas

Pard. T. 549
A *lecherous* thing is wyn and dronkenesse
Is ful of *stryving* and wrechednesse.

Aus dieser Zusammenstellung ersieht man, dafs Chaucer die Sätze aus Innocenz nicht anders verwendete als solche aus Hieronymus, aus der Bibel oder aus seinen eigenen Übersetzungen. Nur dafs er bei seinen verschiedenen Arbeiten jeweilig einen andern Autor besonders stark benutzte. Des Hieronymus Opus Epistolarum contra Jovinianum war ihm eine Fundgrube für seinen Prolog des Weibes von Bath, die drastischen Auslassungen des Innocenz konnte er sehr gut für seinen Ablafskrämer brauchen und etwas aus ihm entfiel auch für die Erzählung des Rechtsgelehrten. Sieht man auf den Inhalt der Entlehnungen, so betreffen sie Unmäfsigkeit im Essen und Trinken, Armut und die Flüchtigkeit des Glücks. Nur die zwei letzten Materien stehen in einem entfernten Zusammenhang mit der wrechedness of mankynde. Es sind aber nur stilistische Anlehnungen, nicht Entlehnungen von Gedanken. Dafs die Armut ein Übel ist, brauchte er nicht erst aus Innocenz zu lernen; dafs das Gülck wechselt, die Fortuna ein falsches Weib ist, hatte er schon im Buch von der Herzogin geklagt, die Häfslichkeit der Betrunkenen schon im Weinladen seines Vaters wohl kennengelernt. Übrigens zitiert er die morose Weisheit seines Gewährsmannes mit so lachendem Gesicht, dafs man nicht weifs, was ernst, was scherzend gemeint ist. Es entbehrt auch nicht der Pikanterie, wie der Dichter gegen den Wein und die Künste der Köche loszieht, da ihm doch der Adler im Haus der Fama mit Recht sagen konnte:

> And livest thus as an hermyte,
> Although thyn abstinence is lyte. (v. 659.)

Wenn all das Vorgebrachte derart ist, dafs es nicht dafür spricht, Chaucer habe das Buch des Innocenz De contemptu mundi als Werk übersetzt, obwohl er allerdings Stellen aus ihm benutzte, so ist eine Wahrnehmung nicht zu übersehen, die entschieden dagegen spricht.

Chaucer hat von Jugend an viel gelesen und sich so einen ungeheuren Schatz von Gedanken, Vorstellungen und Bildern gesammelt, den ihm sein aufserordentliches Gedächtnis treu bewahrte. Besonders fest mufste das in ihm haften bleiben, was ihm bei der oft langsamen, mühsamen Arbeit des Übersetzens zufloss. Also aus den Traktaten über Bufse und Sünden, aus dem Melibeus und aus Boethius. Was er da erwarb,

wurde sein geistiges Eigentum, über das er in seinen Dichtungen verfügen durfte und wirklich, unbewufst oder bewufst, verfügte. Die Philologen haben vielfach aufgesucht und zusammengestellt, was aus diesen Prosawerken, oft wörtlich, öfter noch nach Bedürfnis geändert, in den späteren Gedichten wiederholt erscheint. In solchen Fällen fällt es Chaucer nicht ein, sich oder die ursprüngliche Quelle zu zitieren. Er schöpfte da gleichsam aus Eigenem. Anders ist es, wenn er beim Dichten und Schreiben ein Buch wie etwa den Hieronymus oder gangbare Auszüge aus solchen Büchern neben sich liegen hatte und aus ihnen Sätze entnahm oder Redeblumen pflückte. Dann zitierte er seine Quelle oder schrieb die Originalstellen an den Rand seines Blattes. Mehrere Handschriften, so besonders Ellesmere, Hengwrt, haben diese Randbemerkungen aufbewahrt. Es ist wohl an sich klar, dafs sie nicht von irgindeinem Abschreiber herrühren können, und Brusendorf hat Ch. Trad. S. 127 an einer solchen Randbemerkung nachgewiesen, dafs sie vom Dichter selbst herrührt.

Für die oben besprochenen Stellen aus dem Buche des Innocenz bringen nun die Handschriften am Rande den lateinischen Wortlaut des Originals, und daraus ist wohl der Schlufs zu ziehen, dafs Chaucer dieses Buch nicht wie den Bufs- und Sündentraktat, den Melibeus oder Boethius als Ganzes übersetzt, sondern nur einzelne Stellen aus demselben benutzt hat.

5.

Aus den angeführten Stellen wäre niemand auf den Einfall gekommen, Chaucer hätte das Buch des Innocenz übersetzt. Ebensowenig, wie es jemandem einfiele zu sagen, er hätte Dantes Divina Comedia, Ciceros Somnium Scipionis, Ovids Metamorphosen oder die zahllosen Bücher alle übersetzt, aus denen er so vieles für seine Dichtungen benutzte. Dafür, dafs der Dichter De Contemptu Mundi ins Englische übertragen hätte, haben wir nur die berührten zwei Verse in Gg. Sie müssen, da sie inhaltlich so auffallend sind, genauer angesehen werden.

Als Skeat, Ch. W. I, 22, die verlorengegangenen Werke Chaucers anführte, sagte er zu den Worten Alcestens v. 417f.: "The wrecchede engendrynge of mankynde is obviously meant to describe a translation or imitation of the treatise

by Pope Innocent III. entitled De Miseria Conditionis Humanae." Da man bei klar ausgesprochenen Sätzen nicht zu erörtern braucht, was sie offenbar meinen, mufs Skeat in den Versen und namentlich in dem v. 414 irgendwie Klarheit vermifst haben, weil der nächste Vers As man may in pope Innocent I-finde deutlich sagt, dafs Alceste dessen Werk im Sinne gehabt hat. Skeats Unsicherheit wurzelte also in den Worten the wrecched engendrynge of mankynde. Doch gab er weder sich noch uns Rechenschaft darüber, warum er bei ihnen ein Gefühl des Unbehagens verspürte.

Auch die neueste Erklärung Brusendorffs l. c. S. 427 läfst Sicherheit und Entschiedenheit vermissen: The prose paraphrase of De Contemptu Mundi sive de Miseria Humanae Conditionis libri tres was, however, probably not completed, since the terms in which Chaucer refers to the work would seem to show that he had not translated more than the first seven chapters of the work, which alone treat of the wrecched Engendryng of Mankynde (cf. the heading of I, 3: De vitio conceptionis).

Als Richard von Hampole im ersten Teile seines Pricke of conscience vornehmlich den Traktat des Innocenz benutzte, gab er dessen Worte miseria humanae conditionis durch the wrechednes of manskynde gut und getreu wieder. Denn wenn die menschlichen Verhältnisse elend sind, sind es auch die Menschen, das Menschengeschlecht. Diese Ausdrucksweise kommt auch bei Chaucer vor (Wyf of B., Prol., 712 ff.):

Iankin
Redde on his book, as he sat by the fyre,
Of Eva first, that for hir wikkednesse
Was *al mankinde* broght *to wrecchednesse.*

Wollte Alceste Titel und Inhalt des Buches von Innocenz De miseria humanae conditionis, das Chaucer übersetzt haben soll, angeben, so konnte sie einfach sagen: And of the wrechednesse of (this) mankynde. Aber wir finden ein sonderbares *engendrynge* eingefügt: And of the wrechede engendrynge of mankynde.

Engendre, lat. gignere, generare, heifst bei Chaucer immer „erzeugen".

In allgemeiner Bedeutung:

Vengeance taking wolde engendre another vengeance (Mel. 2582),

This wrong is engendred of the hate of thyn enemys (Mel. 2581),

Syghes were engendred with desyre (P. F. 248).

In geschlechtlicher Bedeutung:

This maketh that our heires been so sclendre
And feble that they may nat wel engendre (Monk. Prol. 3148),

a young wyf
Of which he mighte engendren him an heir (March. T. 1272),

Of which they ben engendred and ybore (Cl. T. 158).

Für engendring steht oft engendrure:

Ne ther nas foul that cometh of engendrure (P. F. 306)
Membres of generacioun were maked
For office and for ese of engendrure (W. of B., Prol. 128),
Eke when he used his wyf withouten soverayn desyr of engendrure (P. T. 375).

Engendre kommt weiter wie im Neuenglischen intransitiv in der Bedeutung „entstehen“ vor:

Swevenes engendren of repleccioun
And ofte of fume and of complecciouns (N. P. T. 413).

Engendring heifst demnach auch „Entstehung“:

The engendrynge of alle thinges and alle the progressiouns of muable nature and al that moeveth in any manere, taketh his causes, his ordre and his formes of the stablenesse of the divyne thought. (Boeth. IV, p. 6, 28).

Auch in dieser Bedeutung des Entstehens wechselt engendryng mit engendrure und bedeutet dieses dann das Entstandene, das Produkt, die Nachkommenschaft = progenie:

Of Ire comen thise stinkinge engendrures, first hate ... Discord ... werre and every manere of wrong that man dooth to his neighebore (P. T. 562.)

Men oghten eschewe to cursen hir children and yeven to the devel hir engendrure (P. T. 621).

That he moote nedes dye and al his progenie in this world (P. T. 324).

Es fragt sich nun, welche Bedeutung das engendrynge in unserm Verse haben soll.

Zunächst könnte man das Wort in dem Sinne fassen, wie die lustig freche Frau von Bath es so gerne im Munde führt. Aber wie pafst das mankynde dazu? Der einzelne

Mann erzeugt doch nicht das Menschengeschlecht, sondern nur wieder einen einzelnen Menschen. Er kann das Menschengeschlecht nur fortpflanzen, aber in dieser Bedeutung kommt das Wort bei Chaucer nicht vor. Auch nähme es sich in diesem geschlechtlichen Sinne in seiner Umgebung recht sonderbar aus. Alceste hat, um Love zu besänftigen, als Werke des Dichters zuerst dessen Liebesgeschichten hergezählt; darauf spricht sie von seinen Arbeiten anderer Art (of other besynesse, doch hatte Chaucer ursprünglich wohl of other holynesse geschrieben), fängt dabei mit dem ernsten Boethius an und schliefst mit der unschuldreinen Cäcilie und der reuigen hl. Magdalena. Wie kommt mitten dazwischen wieder das unheilige, mit der Liebe zusammenhängende *engendrynge* hinein? Und wenn sie es auch *wrecched*, unflätig, abscheulich nennt, so ist es von ihr, der sonst so klugen Advokatin, recht unüberlegt, das dem Love zu sagen, da das engendre doch zu den vornehmsten Pflichten seiner servants gehörte.

Es bleibt also zu erwägen, ob das engendrynge in der Bedeutung „entstehen", wie ich es aus Non. Pr. T. und aus der Boethiusübersetzung aufgewiesen habe, einen annehmbaren Sinn gibt. Das Engendrynge of mankynde hiefse also die Erschaffung des Menschengeschlechtes, wie auch Cicero sagt: Deus hominem generavit, Deus animam genuit. Diese Schöpfung durch Gott soll wrecched genannt werden? Zu solcher Blasphemie verstieg sich auch der Weltverächter Innocenz nicht, der alles Übel hier durch die Sünde der Eva entstanden sieht. Aus gemeinem Stoff wohl bildete Gott den ersten Menschen, aus Staub und Erde, damit dieser, wie Richard von Hampole erklärt, seines Ursprungs eingedenk, demütig sei und den Himmel nicht wie die hochmütigen Engel sich verscherze. Aber die Schöpfung war gut, sagt die Schrift. Am sechsten Tage machte Gott die Tiere und sah, dafs es gut war, und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen nach unserm Ebenbild und nach unserer Ähnlichkeit, Mos. I, 25, 26. Gott machte die Menschen zu Herren über die ganze Erde über alles, was sie trägt, und über alle Tiere, Mos. 28—30. „Und Gott sah alles an, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut", Mos. I, 1. Im Psalm 8, 6 heifst es sogar: „Du hast ihn (den Menschen) wenig geringer sein lassen als Gott und mit Ehre

und Pracht ihn gekrönt. Du hast ihn zum Herrscher über die Werke deiner Hände gemacht, und alles hast du gelegt unter seine Füfse."

Chaucer war zu gut in seiner Bibel bewandert und zu sehr Menschenfreund; soviel wir wissen, auch lebensfroh. Wir können, besonders wenn wir nicht vergessen, was er aus Boethius gelernt hat, uns kaum vorstellen, dafs er die Welt und ihren Ursprung für schlecht gehalten hätte.

Alceste hat sich sehr unklar ausgedrückt. So unklar, dafs die Forschung bisher noch nicht ins reine gekommen ist, ob sie meinte, dafs Chaucer das ganze Werk des Innocenz oder nur einen Teil übersetzt hat. Dafs sie das letztere zu sagen beabsichtigte, ist wohl wahrscheinlicher, wie sich aus dem folgenden Vers ergibt: As man may in pope Innocent I-fynde, wie man in oder bei Papst Innocenz finden kann. Aber damit ist nichts gewonnen. Wir wissen dann wieder nicht, soll Chaucer aus dem Werke des Papstes nur herausgegriffen haben, dafs der Koitus etwas abscheuliches ist, oder die Behauptung, dafs die Weltschöpfung an sich schlecht war? Das erstere wäre nur ein sehr geringer Bruchteil der vom Papste behandelten Materie und das letztere ist kaum aus ihm herauszulesen, wenn auch seine Philosophie nicht die eines Leibniz von der besten aller Welten war.

Was Alceste sagt, ist an sich so unglaublich und ist so unklar ausgedrückt, dafs es Chaucer nicht geschrieben haben kann. Zumal in einem Gedicht, wie der Prolog der Legende es ist, in dem alle Sätze und Worte so erstaunlich scharf und sicher umrissen sind.

Die zwei Zeilen v. 414f. sind ein fremder Einschub, von einem Interpolator, der sich auch durch den holpernden Rhythmus seiner Zeilen verrät. Das End-e in wrechede ist wohl eine blofse Schreibeigentümlichkeit des letzten Kopisten, wie wir aprouede 21, lefere, lothere 75, nakede 86, clothede 94, Ibenchede 98, Iromede 105, Imakede 110 usw. lesen. Aber die Herstellung wrecched macht den Vers nicht fliefsender, denn dieses Wort verträgt keine Synkope.

6.

Dafür, dafs die Verse 414f. in Gg eine spätere Interpolation sind, gibt es noch ein äufseres Kriterium.

Der Prolog zur Legende von guten Frauen liegt uns in zwei Formen vor. Die eine ist durch das MS Camb. Lib. Gg 4, 27 repräsentiert, die andere durch die Handschriftengruppe des MS Fairfax 16. Die reizende Traumdichtung des Prologs, wie sie der Dichter geschaffen hat, ist uns durch Gg erhalten, F. ist die Bearbeitung durch fremde Hand nach 1400.[1])

Chaucer scheint nicht genugsam darauf bedacht gewesen zu sein, dafs seine Werke noch zu seinen Lebzeiten legitime Verbreitung finden und so wurde der Legendenprolog zu seiner Zeit nicht allgemein bekannt, wenn auch gewifs einzelne Abschriften zirkulierten, wie denn Lydgate eine solche gesehen haben dürfte, während Shirley von der Legende und ihrem Prolog nur sehr vage Kenntnis hatte. Sie war, als der Dichter starb, so gut wie verschollen. Aber in seinem Nachlafs fand sich ein Konvolut von losen, aufser Ordnung gekommenen Blättern, der Brouillon, die erste Niederschrift des Prologs, flüchtig geschrieben, mit Lücken, Radierungen, Randglossen. Aus diesen Blättern klitterte und kleisterte nun jemand zu buchhändlerischen Zwecken so gut es ging und recht willkürlich den Prolog wieder zusammen. Dieses Machwerk wurde bei steigendem Nachruhm des Dichters mehrfach vervielfältigt und galt als das Gedicht Chaucers, ja mufste dafür gelten,

[1]) Diese meine Ansicht beruht darauf, dafs in dem v. Gg 492 = F 504

That mayst thow sen, sche kytheth *what* sche is

das what die Bedeutung hat: sie kündet, was sie ist. Ich habe die Verwendung des what in diesem Sinne für Shakespeare nachgewiesen, Einenkel es (Angl. 32, 385) schon für das Altenglische in den Dialogen Gregors gefunden; ich benutze die Gelegenheit, nachzuweisen, dafs Chaucer auch sonst das what so gebraucht. In R. R. v. 538 öffnet ein Mädchen dem Dichter den Garten und v. 585 heifst es dann:

Whan that this dore hadde opened me
This mayden, semely for so see,
I thanked hir as I best mighte
And axede hir, *how that she highte.*
And *what she was,* I axede *eke.*

Das Mädchen antwortet, dafs ihr Name Idelmesse sei und dafs sie zum Gefolge des Mirthe, des Herrn des Gartens, gehöre (privee with Mirthe). Dafs meine Auffassung des what „unzweifelhaft richtig" ist, hat auch ein mir nicht wohlgesinnter Kritiker anerkannt (Angl. 37, 267). Ist meine Auffassung des what richtig, dann ist es nur eine notwendige, durch nichts umzustofsende Folgerung, dafs die Fassung F des Prologs ein Unding ist, dafs sie später entstand und nicht von Chaucer herrührt.

bis dieses selbst im Jahre 1864 in Cambridge wiedergefunden wurde.

Wenn man Gg und F miteinander vergleicht, findet sich, dafs es anfangs in F von Auslassungen, Zusätzen und Änderungen wimmelt, während von v. 370 bis 485, also ein gut Stück, der Text in F gleichlaufend mit Gg dahingeht. Da hatte der Bearbeiter offenbar einige deutlicher geschriebene Blätter vor sich und liefs sie unangetastet, ohne zu merken, dafs sie zu dem, was er aus dem Früheren gemacht hatte, nicht mehr pafsten.

Nun stehen aber die Verse Gg 414 f. in dem Stück, dafs in beiden Fassungen gleich lautet, und sie fehlen in F.

Das heifst, als der Bearbeiter diese Blätter aus dem ersten Entwurf des Dichters abschrieb, waren sie nicht darin.

Man setzt das MS Camb. Lib. Gg 427 in die Zeit 1430—1440. Es ist also nicht die erste Abschrift des Chaucerschen Originals, sondern hat Vorfahren. Unter diesen hat irgendein berufsmäfsiger Kopist, wie es so ihre Art war, die zwei Verse hinzugesetzt. Er hatte aufser anderem öfter Chaucers Werke abgeschrieben, hatte die Randglossen, die sich in Ellesmere, Hengwrt und anderen MSS zu den Exzerpten Chaucers aus Innocenz fanden, vor sich oder im Gedächtnis. Er wufste etwas von dem Traktate des Innocenz, kannte auch etwa Richard von Hampole, der von der wrecchednesse of mankynde geschrieben hatte, und so glaubte er etwas Richtiges zu tun, wenn er unter den ernsten Arbeiten des Dichters neben dem Bocce auch eine Übersetzung des Traktats von Innocenz einfügte. Dafs er das recht ungeschickt tat, haben wir gesehen.

Ich glaube, im Canon der Werke Chaucers ist diese angebliche Übersetzung zu streichen.[1])

[1]) In dem grofsen Stück, das in beiden Fassungen des Prologs gleich lautet, fehlt in F noch ein zweites Reimpaar, das sich in Gg findet:

Gg 398 ff.	F 412 ff.
The man hath seruyd yow of his konyng	The man hath served yow of his kunnyng
And fortherid youre lawe with his makyng,	And furthred wel youre lawe in his makyng
Whil he was yong he kepte your estat,	

I not were he be now a renagat,
But wel I wot with that he can endyte,
He hath makid lewede folk to delyte.

Al be hit that he kan nat wel endite
Yet hath he made lewde folk delyte

Die Versreihe in F ist fliessender, die v. 400f. in Gg bilden eine Unterbrechung des Gedankens und lesen sich wie eine Einschiebung, die nicht leicht verständlich ist. v. 398 und 399, dann 402, 403 sprechen vom Dichten Chaucers, die zwei Verse dazwischen sind zweideutig. Entweder gehören sie dem Sinne nach zu dem engendrynge in v. 414, dann stammen sie wohl von dem Interpolator dieses Verses oder sie handeln auch vom Dichten uud können eine Erinnerung an die Zeilen im Envoy to Scogan v. 40ff. sein, das sich auch in MS Gg 4, 27 findet. Die zwei Zeilen dürften von demselben Schreiber herrühren wie v. 414f.

KATZENBERG, (O.-Ö., POST ATZBACH), April 1928.

VICTOR LANGHANS.

Berichtigung.

In dem Artikel „Das Drama Eugene O'Neills" im vorigen Heft sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

S. 242, Z. 3: *in* Europe statt *of* Europe.
„ 8: künst*l*erischen; (*l* fehlt!).
„ 19: beglückwü*n*schen; (*n* fehlt).
„ 245, „ 2: ... I have *not* written; (*not* fehlt!).
„ 252, „ 9: Ringen voll (nicht völl!).
„ 255, „ 27: hier in; (trenne hier*in*).
„ 256, „ 24: star*r*nackig statt star*k*nackig.
„ 257, „ 35: neuengl*änd*isch statt neuenglisch.
„ 259, „ 4: Kat*egor*isierung statt Kat*alog*isierung.
„ 265, „ 22: *Gauner*spiele statt *Gaukel*spiele.
„ 269, „ 11: ... und heilige*r* Antonius statt *der* heilige A.
„ 270, „ 1: Mittel*teil*, nicht Mittel*punkt*.

Dr. Richard Kuehnemund.

ZU DEN SPRICHWÖRTERN HENDINGS.

Herr Prof. Dr. Max Förster hat mich in dankenswertester Weise darauf aufmerksam gemacht, dafs C. Brown, A Register of Middle English Religious & Didactic Verse, Oxford Vol. I, 1916, Vol. II, 1920[1]) und E. Wells, Manual of the Writings in Middle English, New Haven 1916 aufser den von mir für meine Ausgabe der Sprichwörter Hendings (Angl. N. F. XXXIX) benutzten Handschriften noch einige Bruchstücke verzeichnen.

Ich bespreche zunächst Str. 39, die im Ms. Royal 8. E. XVII des Brit. Mus. f. 109 a (ich nenne diese Aufzeichnung R) und im Advocates' MS. 18. 7. 21. f. 87 a (von mir im folgenden mit A bezeichnet) überliefert ist. Nach dem Catalogue of Western MSS. in the Old Royal and King's Collections by Warner and Gilson, Vol. I, London 1921, p. 260 stammt R aus 'End of XIII or beg. of XIV cent.', A aus dem Commonplace Book compiled by Friar Johannes de Grimstone A. D. 1372.[2]) Die Strophe lautet

(R) Riche and pouere, ȝong and eld,
þere-whiles þou hauest þi wil a-weld,
Sek þi sowle bote!
Ofte, wan man wenep best
Lif and hale, þo and rest,
Dep is at his fote.

(A) Riche *and* pore, ȝung *and* old,
þer-qiles ȝe hauen ȝure wit[h] *in* wol(d),
Syket soule bote!
For, wan ȝe wenen alþer best
To hauen helpe, pes an rest,
Þe ex is at þe rote.

Die Verwandtschaft von RA mit CL zeigt sich vor allem darin, dafs diese vier Hss. riche and pouere, ȝong and old

[1]) Der Bonner Univ.-Bibliothek danke ich, daß sie mir das wertvolle Buch nach hier geliehen hat.

[2]) R ist in dem oben angegebenen Katalog abgedruckt. — Die Abschrift von A verdanke ich auf Empfehlung des Herrn William K. Dickson der Güte des Herrn Dr. H. W. Meikle von der National Library in Edinburgh.

als Vokative fassen, daher das Verbum in V. 3 zum Imperativ machen und in V. 2 und 3, A auch in V. 4 Fürwörter der 2. Person einführen. Damit entfernen sie sich von der biblischen Vorlage (Prov. 21, 23 Qui custodit os *suum* et linguam *suam*, custodit animam *suam*), deren Wortlaut O (R. a. p., ȝ. a. o., þe wiles *þey* hauen *here* tonge i-wolde, *þey* seken *here* soules bote) treuer wiedergibt. Auch *tonge* V. 2 (OC = *os*, *linguam* Vulg.) durfte nicht durch *wyt* LA, *wil* R ersetzt werden.

A zeigt eine engere Verwandtschaft mit CL an folgenden Stellen: 4] ofte RO, fehlt CLA; man RO, ȝe CLA; best RO, allir beste CLA. — 5] Einen Inf. haben nur CLA. Die Substantiva sind in LCA nach Gutdünken umgestaltet, indem L Lif and hele ausgelassen, A dafür helpe gesetzt, C ro ausgelassen und A dafür pes gesetzt haben. Lif and hale, þo (verschrieben statt ro) and rest (R) stimmt gut zu O (Lif and hele, ro and rest). Dadurch dafs in diesen Fällen *α* (d. i. CLA) sich von R entfernt und RO einander so nahe stehen, sehe ich mich genötigt, zwischen *α*R und X in meinem Stammbaum (S. 358) ein Zwischenglied Y einzuschieben.

Dafs auch R seine eigenen Wege gegangen ist, zeigt namentlich V. 6, wo es *ax* (OCLA) mit *deþ* und at þe *rote* (OCLA) mit at his *fote* vertauscht hat, obgleich in ihm die Strophe mit den Worten Jam *securis* est ad *radicem* arboris eingeleitet wird. Daraus ergibt sich auch die Unmöglichkeit der Annahme, R sei die Vorlage der anderen Hss. gewesen, was bei dem Alter von R nicht undenkbar gewesen wäre.

Das Fehlen der siebenten Zeile in Verbindung mit der Verschiedenheit der in O (Mani man weneþ — þat he wene ne þarf — longe to liuen, and him lieþ þe wrench) C (Wose nel, wan he mai, he ne scel nouth, wan he wolde) L (Hope of long lyf gyleþ mony god wyf) Hending in den Mund gelegten Sprichwörter führe ich (vgl. Anglia a. a. o. 229) auf einen Fehler in X zurück.

Von noch gröfserer Bedeutung als RA sind die im St. John's College, Cambridge, 145 (F. 8) erhaltenen Hending-Bruchstücke.*) Der Katalog von M. Rh. James (1913) sagt:

*) Sie sind mir auf Empfehlung des Herrn Prof. Dr. Breul durch die Liebenswürdigkeit des Herrn H. R. Creswick zugänglich gemacht worden.

'The skin wrapper was over pads composed of fragments of manuscript for the most part badly written, but all of cent. XIII. ... The book evidently comes from Northampton. This is shown by the contents of the pads, which consist largely of accounts of cent. XIII late; one is headed 'Billing minor', the name of a village near Northampton, and there are mentions of Northampton in another fragment. Besides these the pads contain bits of a well-written copy of the Proverbs of Hendyng'.

Indem ich diese Bruckstücke — als J — abdrucke, füge ich die Nummer und (in runden Klammern und kleineren Typen) den Wortlaut der Strophen oder einzelner Teile nach Angl. XXXIX hinzu:

3

7 eues. quod he (*'Also fele þedes, also fele þ*ewes', quad He*nding.*)

4

1 dere (*Ne beo þi child þe no so* dere!)
2 ere (*Ant hit wille ounþewes l*ere,)
3 (*Bet hit oþerwhile*!) fehlt; V. 3 und 6 stehen, durch ein > an V. 1 und 2 bzw. 4 und 5 angegliedert, wenn sie erhalten sind, rechts von diesen
4 e (*For, mote hit hauen al his ville,*)
5 elle[1]) (*Wiltou, niltou, hit shal sp*ille)
6 (*And bicomen a file.*) fehlt
7/8 quod hend (*'Lef child bihoueþ lore | And, euere þe leuere, þe more'*, quad Hend*ing.*)

5

1 leres (*Swilke lores, as þou* lerest)
2 d here (*After þat þou sest and* herest,)
3 (Man, in þine ȝouþe,) fehlt
4 uen (*Shulen þe in elde fole*wen)
5 morwen (*Boþe on euen and on* morewen)
6 (*And ben þe ful couþe.*) fehlt
7/8 [? o]net[2]) quod (*'ȝoung wonez, | Old mo*neþ', quad *Hending.*)

---

[1]) Zum Ersatz von i durch e vgl. 25, 2 messe (ae. missan), 34, 3 resen (ae. rîsan), 37, 2 schepe (ae. scip), 37, 5 wrenge (ae. wringan).

[2]) Zu t = þ in der Verbalendung vgl. flet 10, 7, rewet 37, 7, hauet II 18, 4, gliset II 18, 7 und sonst witouten II 18, 5, auch Fußsnote [5].

6

1 wis man holde (*If þou art ful* w. mon holden,)
2 . . .]i[3] to holde (*Noust þou nout be* þer-on to bolden)
3 (*Ne bicomen to wilde.*) fehlt; nur > erhalten
4 wit[4] a gloue (*Ne preise ich þe* nouht *for* a gloue,)
5 wit loue (*Bote þou lede þe* mid howe)
6 (*And be meke and milde.*) fehlt; nur > erhalten
7 s[. . .]m quod hend[. . . (‘*Howe bind wisdom*’, quad Hend*ing.*)

7

1 wordes inne (*Vuis man halt his* wordes inne;)
2 no gleu bi ginn (*For he nelle* no gle biginne,)
3 (*Er he tempre his pipe.*) fehlt
4 [?tat[5]] is sene (*Sot is sot; and* þat is sene,)
5]ordes grene (*For he spekeþ* wordes grene,)
6 (*Ar þen hoe ben ripe.*) fehlt
7 sone schoten (‘*Sottes bolt is* sone isoten’, *quad Hending.*)

8

1/2 on[6] (*If þe luste a sunne don* | *And þin herte is al þer*-on,)
3/6 (*Þanne is god, þou blinne;* | *For, wen þat hete is ouergon* | *And þi wit is comen hom, þe shal þinken winne.*) fehlen
7 gon a (‘*Let lust ouer*gon, *and eft hit shal þe liken’, quad Hending.*)

9

1 þouhtes (*If þou art of* þoutes *lizte*)
2 e for vn mihte (*And þou falle* for ounmizte)
3 (*In ani dedlik sinne,*) fehlt
4 selde (*Ich rede, þat þou hit do* selde,)
5 þor in[7] hend (*In þat sunne þat þou ne* elde,)

---

[3]) Wohl forþi = þar for CL, þer on O.

[4]) Vielleicht Rest von nowi(h)t = nouht O, nout C.

[5]) tat = þat berechtigt zu dem Schlufs, dafs auch in J davor and stand; vgl. þat tou 37, 2.

[6]) Gehört wohl, da kein Buchstabe davor gestanden zu haben scheint, zu V. 2 (nicht zu don 1 oder ouergon 4).

[7]) Zu þor-in vgl. þer-inne OCL 6. — hend dürfte für [h]eld (zu ae. ealdian) verschrieben sein.

6 (Ne deie þou nout þer-inne) fehlt
7 þan al bleint[8] (*'Betere is eye sor* þen al blind', *quad Hending.*)

10

1 ouer come (*If þou wilt fles-lust* ouercome,)
2 rome (*Flen þou most and drawe a-*rome)
3 (*Mid eye and eke mid herte.*) fehlt
4 come same (*Of fles-lust* come*þ muche* same;)
5 el þe gamen (*Þey þe þinke swete* þe game,)
6 (He doþ þe soule smerte.) fehlt
7 wel flet[2] quod (*'Wel fiȝt þat* wel fleþ', quad *Hending.*)

25

1 Lippene þou to (Lipne þou *nohut* to *borewinge,*)
2 þou schalt messe[1] (*For* missen þou shalt *of mani þinge,*)
3 (*Ful lef wen þe ware.*) fehlt
4 þif[9] þou hauest of þin (If þou hauest þin *oune won,*)
5 þanne is þat treie ouer [?g (þenne is þe borewinge ouer*gon*)
6 (*Al wiþouten kare.*) fehlt
7 howene is houwene and o[u?] ('Owene is owene, and o*þer mannes edwyt', quad Hending.*)

26

1/2 (Men seþ ofte a muche file, | Þey he serue boten a wile,) fehlen
3 > worþe sone al riche (Bicomen swiþe riche)
4/7 (*And anoþer no þinge fonge,* | *Þat haueþ serued swiþe longe;* | *Euere he is iliche.* | *'Som haueþ happe, and sum hongeþ bi', quad Hending.*) fehlen.

31

6 ...]s kne (*And leid ounder* kne); sonst nichts erhalten

32

1/2 (*Mani man mid a luitel aute* | *Gifþ his douter an ounmaute,*) fehlen
3 litel þe bed (*Þer hire is* luitel þe bet;)
4/5 (*He miȝtte, wis man ȝif he wore,* | *Giuen hire mid a luitel more*) fehlen
6 ...]s wel hire haue bi[... (*And* hauen hire wel bi*set.*)
7 þelden q[10] h. (*'Liȝtte chep luþere forȝeldeþ'*, quad Hending.)

[8]) ei in bleint (zu ae. blendan) ist nach Analogie von adreint u. ä. (vgl. Glouc. Jul. in HArch. CLI, S. 37, Ich ... pharaon dreynte Rel. Lyrics XIV c. ed. C. Brown 15, 21, with blod ymeind: byspreynd eb. 25, 7, 11) gebildet.
[9]) þ statt ȝ auch in þelden (forȝeldeþ O) 32, 7, þif 34, 1
[10]) Mit Schnörkel am Schaft. — Über þelden s. zu [9].

34

1 þif[9] men doth þe schame and scaþe (= O)
2 Rape þou nout al to raþe (= O)
3 To resen in to wreche (To resen and to wreken!)
4 Folowe god dede and gode [... (Folu God and Godes *redes!*)
5/7 (*Þan þe sullen þine dedes | To þi wille rechen. | 'Betere is red þen res', quad Hending.*) fehlen

35

1 Iuel man and iuel wif [...] (*Mani* m. a. *mani* w.)
2 þor þei leden ...ne lif (*Wenen to* l. *here* lif)
3 for helen here sinne (*Here in derne* senne.)
4 Nil[11] þei ne — wille þei hout it schal (*Wille* þei, nille þei, out hit shal)
5 and be ful [...] ouer al (A. ben f. *coup* o. al)
6/7 (*Boþe þikke and penne. | 'Euere comeþ out vuel sponnen wolle, bote if me hit wiþinne forbrenne', quad Hending.*) fehlen

37

1 þat I lete an hiuel lippe (þat ich telle on vuel lipe,)
2 þat tou lepest into schepe (Mon þat seteþ him into shipe,)
3 þan þe wind is wod (Wen þat w. is w.;)
4 For be þou comen in to depe (F., be he c. into *þat* d.,)
5 þane maihtou wrenge and wepe (þanne may he sike a. w.)
6 and be ful dreri m[(A. ben dreri *mod.*)
7 Ofte rape rewet[2] quod hending ('O. r. reweþ', quad H.)

II 13

7/8 Ser is word and ser is werc. ser is bidete (de durch Punkte getilgt) and ser is berc q[10] h. ('Sor is w., a. sor is werk, Sor is bite, a. sor is berk', quad Hending.)

II 18

1 Frendes wordes þou þei be reþe (Frendes w. — þer hy ben grete,)
2 Sitten betre þan þe smeþe (Summe bittere and summe swete)
3 þat ben ful swike (And wel ful *of* s.)
4 Swilc hauet þouhtes ful unclene (Swich haueþ þ. wel u.)
5 þat wit[2] outen al bitene (þ. hit wot wel al bidene)

[11]) Wohl Schreibfehler für Wil.

6 gan[12] hem faire sliken[13] (And con h. f. slike.)
7 Ne his nouht al gold þat þor gliset q.[10] h. ('Hit nis n. al g. þat shineþ', quad Hending.)

Soweit kann ich J anderen Hss. an die Seite stellen; aber nicht für die drei folgenden Zeilen, die aus einer uns sonst unbekannten Str. stammen mögen:

But
Schal e[...
Loue schol

Die Einreihung der Hs. J in den Stammbaum läfst sich durch folgende Erscheinungen bestimmen:

I

J gehört zu derselben Familie α wie die oben besprochene Str. A; das zeigen

1. 35, 1—3 Iuel (Wikit CL) man and iuel (wikit CL) wif, þor (Wan CL) þei leden (ledeþ L, doth C) (der)ne (wicke L) lif, Forhelen (Ne let þai C, And buen L) here sinne (for no s. C, in wicked s. L) JCL — Mani m. and mani w. Wenen to leden here lif Here in derne senne O: man beachte die Beiwörter vor man und wif (V. 1) und die Einführung eines Nebensatzes (V. 2) durch JCL.

2. 37, 5 þane maihtou wrenge and wepe J, He mai siche a. wringe his honde C, He m. wrynge hond a. wepe L — þanne m. he sike a. wepe O; also nur α hat wring.

3. 6 4/5 gloue : loue JC — gl. : howe (an. hôf) O (vgl. auch Angl. XXXIX 239; L hat willkürlich geändert þyng : blessyng).

4. 25, 1 Lippene þou to (borowinge), þou schalt messe (mani a þing) JC — Lipne þou nohut to b., For þou shalt missen of m. þ. O: O enthält eine Warnung (V. 1) mit darauf (V. 2) folgender Begründung; in JC tritt der positive Imperativ für einen Konditionalsatz ein (vgl. Koch-Zupitza, HGr. II, § 51), so dafs der in V. 2 folgende Gedanke nicht mit for eingeführt werden konnte; for fehlt auch L, das den Bedingungssatz in der Gestalt Ȝef þou trost to b. bietet.

5. 37, 2 lepe into shipe CJ — shete him into sh. O (do him into sh. L).

---

[12]) 'erron. form of can': NED.
[13]) aus slilten geändert.

II

Weder C noch L sind die Quellen von J, schon aus dem Grunde nicht, weil beide (14. Jahrh.) jünger sind als J, das noch dem Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. Katalog: 'Cent. XIII [?] late') angehört. Noch andere Gründe sprechen dagegen: $5^1/_2$ lerne : yerne C, leres : here(s) JLO — $9^1/_2$ fele : vnsele C, (liȝte) : vnmihte JLO — 25, 4 Wan C, [þ]if JLO — 37, 1 liþir C, [h]iuel JLO — $37^4/_5$ londe : honde C, depe : wepe JLO — $35^4/_5$ scel (ae. sceal) : eueri del C, wende : ende L; aber schal : al JO — $34^2/_3$ (die Strophe fehlt L) Na take þou nouht þar for to raþe | Anone for to do wreche C, Rape þou nout al to raþe | To resen in to (and to O) wreche (wreken O) JO — 5, 7 He is iblessid oso goddis mowþe þat god craft lernit in is yougthe C, Whose ȝong lerneþ olt he ne leseþ L; keine der beiden Fassungen konnte zur Übereinstimmung von ... (m)onet J mit ȝoung wonez, Old moneþ O führen, es müfste denn sein, dafs J und O selbständig auf das auch sonst nachweisbare (vgl. Angl. XXXIX 250) Sprichwort durch Zufall gekommen sind; wahrscheinlicher ist, dafs J, obgleich zu α gehörig, O näher steht als CL.

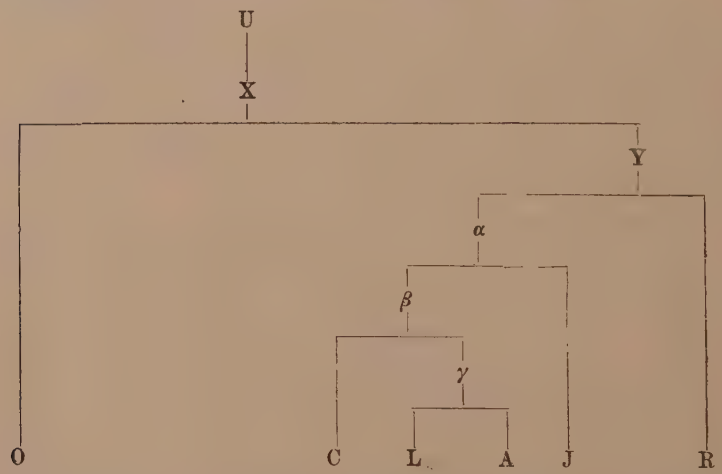
Andere Fälle der Übereinstimmung von JO(C) gegenüber L sind 6, 1 riche ant wel ytold L, wis man holde JO, w. m. biholde C; 6, 7 When þe coppe is follest þenne ber hire feyrest L, Howe bind wisdom O, ... (wi)s(do)m J, Hou bind wisman C; 8, 7 Let lust ouergon, eft hit shal þe lyke L, hinter o. haben JOC a(nd); 10, 2 ylome L, (a)rome JOC; 25, 1: vgl. L I 4 (S. 356); 25, 2 fayle L, missen OJC; 35, 4 Hue ne shule hit so wende L, Wil þei nil þei out hit scel CJO; 37, 3 weder L, wind JCO; die Strophen 26 und 34 fehlen L, stehen aber in JCO.

III

J kann trotz seinem Alter keiner der uns bekannten Handschriften als Vorlage gedient haben: 37, 1 þat I lete an hiuel lippe (J) ist durchaus verständlich, und doch haben OCL statt lete, das NED (let 17) von c. 893 bis c. 1450 in der Bedeutung von 'to regard as' belegt, übereinstimmend telle. — In den Versen 37, 2, 4–6 hat J immer das persönliche Fürwort der 2. Person als Subjekt; auch das brauchte, wenn J

den anderen Hss. vorgelegen hätte, von ihnen nicht beanstandet zu werden, und doch bieten OLC dafür das der 3. Person mit einleitendem (V. 2) Mon þat (OL), Wose (ae. swâ hwâ swâ) C; vgl. zu diesem Wechsel in den Fürwörtern das oben S. 351 zu ARCL gegenüber O Gesagte. — In der Mahnung (34, 4) Folowe god dede (vgl. zur Bedeutung von folow = 'to practise a way of life, to addict or apply oneself to' NED folow 9) hat weder O noch C dede, sondern beide (in L fehlt die Strophe) haben statt des Adj. god das Subst. God (Folu God O, Do bi God C). — In allen diesen Fällen wird J willkürlich geändert haben.

Auf Grund dieser Beobachtungen glaube ich den Anglia XXXIX aufgestellten Stammbaum folgendermafsen erweitern zu dürfen:



Da nun J in die Familie α eingereiht werden darf, können wir die Strophen II 13 und 18 nicht mehr unter die 'nicht sicher verbürgten Hending-Strophen' setzen: sie müssen, durch OJ bezeugt, schon in XU gestanden haben. II $13^{7}/_{8}$ ist mir aber auch jetzt noch unverständlich. II 18 ist in J klarer als in O, womit nicht gesagt sein soll, dafs J die ursprüngliche Fassung biete; vielleicht hat J absichtlich mehr Licht in die etwas dunkle Sprache hineinbringen wollen. Am Text von J ist nach O wohl zu ändern: ful *of* swike (V. 3: wegen des Rhythmus), bi*d*ene (V. 5: zur Verwechselung von d und t vgl. J 32, 3 bed = bet O, bette C).

Für die Herstellung eines zuverlässigen Textes unserer Dichtung und seiner Deutung dürften sich aus unserer Kenntnis von J noch folgende Vorteile ergeben: $6^1/_2$ ist nach JC (vgl. S. 357, Abschn. II) PP. hold[e]: adj. bold[e] (V. 2 ist vermutlich holde J für bolde verschrieben oder verlesen; vgl. über die Möglichkeit, h mit b zu verwechseln, Wattenbach, Anl. zur lat. Paläogr.², Tafel 7) zu schreiben und meine Erklärung von bolden (Angl. XXXIX 235) hinfällig: -n ist in J nicht etwa in beiden Wörtern vom Buchbinder abgeschnitten worden; denn das nach V. 1/2 auf V. 3 hinweisende > ist erhalten geblieben.

25, 2 ist die Wortstellung þou shalt missen beizubehalten.

26, 3 ist swiþe O nicht ne. very, sondern rapidly (NED), da CJ (= α) dafür sone lesen (in L fehlt die Strophe), ob als Wortlaut des Originals oder zur Abwechselung gegenüber swiþe longe (5), mag dahingestellt bleiben.

32, 7 ist forȝeldeþ (vgl. Angl. XXXIX 244) Plural, da J þelden (= ȝelden) überliefert hat, und Plur. chepes O also nicht in Sing. chep zu ändern.

34, 3/6 liegt keine Assonanz vor (a. a. O. 241), wenn wir in V. 3 nach J resen *into* wre*c*he (for to do wreche C) statt r. *and to* wre*k*en (O) und in V. 6 reche (C) statt rechen (O) als Inf. schreiben.

37, 6 schafft ful (JC) den Auftakt, und das alte dreri-mod (OJ) besteht zu Recht: ful kann O aus Versehen, L aber deshalb weggelassen haben, weil durch sein of vor dreri mod schon And in den Auftakt getreten war.

Eine Kreuzung zweier Lesarten haben wir 25, 5, indem JL þanne is þat (þy L) *treie* ouerg(on), OC þ. is þe (þat C) *borewinge* o. (agone C) schreiben. Ich möchte treie in den Text setzen und annehmen, borewinge sei aus Vers 1 durch die von O und C selbständig gemachte und naheliegende Erwägung, daſs das 'Borgen' eine Ursache oder eine Folge des 'Kummers' ist, in den Text gekommen.

In R stehen nach dem S. 350 angeführten Katalog am Rande von fol. 107 zwei Sprichwörter, von denen das eine (Betere his red þan res) sich mit dem in den echten Hending-Strophen überlieferten (34) genau deckt, während das andere (Er þu do eny þing þenk one þe ending) kein gleiches in irgendeiner Hending-Strophe zur Seite hat. Herr Professor Dr. Brenner von der Deutsch-Englischen Akademischen Ver-

mittlungsstelle in London hat die Güte gehabt, die Hs. einzusehen, und mir bestätigt, dafs diesen beiden Sprichwörtern keine Strophen vorangehen und zu R 39 (vgl. S. 351) das Sprichwort fehlt.

Zu 7, 7 OCLJ vgl. Wimmanes bolt is sone schote Bev. 1192, zu 34, 7 OC Hasti men ben ofte outrayede Rel. Lyrics 118, 65, zu 39 OCLAR Whanne deþ be shewed to oure syȝt, þenne is al to late Rel. Lyr. 125, 27, þou woost not to-day þat þou schalt lyue to-morewe eb. 134, 35, Whan þow leste wenys, veniet mors te superare eb. 135, 5.

Zu dem die echte Strophe 4 abschliefsenden Sprichwort (Lef child bihoueþ lore) findet sich in mehreren Hss. des Fasciculus Morum (vgl. über dieses aus der Zeit Eduards II stammende Werk A. G. Little, Studies in English Franciscan History, Manchester 1917, wo 21 Hss. auf S. 139 aufgezählt werden) eine neugebildete Strophe, die Little S. 151 nach Bodl. 410 f. 9^{v} in folgender Fassung bietet:

Chastez your children, whil thei be yonge,
Of werk, of dede, of speche, of tong;
For, if ye lete hem be to bolde,
He wil yowe greve, whan thei ben olde.

Auf S. 150 druckt er dazu die lateinischen Verse

Qui non assuescit virtuti, dum juvenescit,
A viciis nescit discedere, quando senescit.

C. Brown hat im Register I 451 diese Strophe aus (W =) Ms. Worcester Cathedral F. 10 (s. XV) bekanntgemacht, und Frl. Hildegard Dörken vom Somerville College, Oxford hat sie mir auf Empfehlung von Herrn Professor Förster aus B^{1} (Bodl. 1045 f. 12^{a}: sec. XV), B^{2} (Bodl. 1550 f. 64^{a}: sec. XV ineuntis), B^{3} (Bodl. 2305 f. 9^{b}: 15th cent.), B^{4} (Bodl. 12514 f. 19^{b}: sec. XV) gütigst abgeschrieben. Diese fünf Fassungen (WB$^{1-4}$) haben vor der von Little gegebenen voraus, dafs sie mit ('Lef chy(l)d lere behoueth', quad (Hs. quat) Hendyng (B^{1}) abschliefsen. Ihre sonstigen Abweichungen sind folgende: Chastehtz B$^{1.2}$, Chaste W; ȝour B^{3}, ȝoure B^{4}, ȝovr W, our B$^{1.2}$; chyldren B$^{1.4}$, childeryn W; wil B^{2}, wyl B^{4}, wyll W; þay B^{4}W; beo B^{1}, ben B^{4}W; ȝong W, þonge B^{1} (vgl. S. 354, Anm. 9). — (2) werke B^{1}, lokyng B^{4}; tonge B$^{1-4}$W. — (3) yf B^{1}W, ȝif B^{2}; ȝo B^{3}; leten B^{2}, lett B^{4}, letyn W; he B^{1}, him W;

bold $B^{1.4}W$. — (4) Hey B^1, Hy B^2, þay B^4, Hym W; wiln B^1, woln B^2, wol B^4W; ȝow B^3W, yow B^4, ow $B^{1.2}$; grebe B^4; wen B^2W, whe B^1, when $B^{3.4}$; hy B^1, hi B^2, þey W, þay B^4; holde B^2, old $B^{1.4}W$. — (5) child $B^{2.3}W$, chyld B^4; ler B^2, lere W; by houeth B^2, by houes B^3, behoudth B^4, by heuit W; quod $B^{2.4}$, *quod* W, qd B^3.

Noch eine andere im F. Morum überlieferte Strophe beruft sich auf Hending: ich kenne sie wie die soeben besprochene aus W durch C. Brown, aus $B^{3.4}$ durch die freundliche Abschrift von Frl. H. Dörken. Sie lautet nach B^3 (fol. 2^b):

Who so spekys ofte
Of thing, þat is unwrest,
Thaw it seme softe,
Whan he spekys mest,
He shal it here on loft,
When he wenes lest.

'*And perfor* let *your* tonge rest *and* ȝo(u) shal not rewe', *quod* Hendyng.

In allen drei Hss. sind die Verse 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6 als je eine Zeile geschrieben. Die Abweichungen voneinander sind folgende: Wo W; spekyth B^4, spekez W; oft W, fehlt B^4. — (2) þyng B^4W; ys W; unwreste W. — (3) þouh B^4, þowȝ W; hit B^4; sem W; soft B^4W. — (4) When B^4, wenne W; spekyth B^4; moste W. — (5) schal B^4, schall W; hit W, hit B^4; heren B^4, heryn W; lofte W, left B^4. — (6) wenne W; wenyth B^4, wenis W. — (7) þ.] io mit Bogen darüber $B^{3.4}$; y.] þy B^4W; ȝ.] þe B^4W; ne schal W, schall B^4; nouȝt B^4, noȝt W; r.] renne (wohl verlesen für reuue) W.

Beide Strophen kennzeichnen sich schon durch den Versbau als unecht, und darum bin ich weiteren Spuren (Eton College 34, Vatican Ms. Ottoboni 626) nicht mehr nachgegangen, zumal wir nach C. Brown, Reg. I, p. XII eine Ausgabe des F. Morum von Miss Yvonne Stoddard zu erwarten haben.

Der Gedanke der zweiten Strophe berührt sich mit L 18 (vgl. Angl. XXXIX 231), C 37 (S. 270) und Rule þi tonge Reg. Lyr. 115, 10, Holt þi tonge and þi mouþ ditte eb. 118, 55, A lesyng is ... Wel worse þen som men taken hede, For haue þe tonge onus told hit oute, Abrod þen schal hit sprynge & sprede And renne ful ryf in eueri route eb. 120, 25.

Berlin. G. Schleich.

WELCHEN DIALEKT SPRICHT HAMLET?

Mit der Möglichkkeit, dafs in Shakespeares Werken sich Spuren des Dialektes des Dichters finden, ist längst gerechnet worden. Mufste man sich doch sagen, dafs William Shakespeare aus Stratford, als er nach London kam, nicht plötzlich seinen Heimatdialekt restlos hat abstreifen können. Andrerseits mufsten in den Werken nicht zu übersehende Spuren von Dialekt in die Augen fallen. Es konnte also nicht anders sein, als dafs solche, die Shakespeares Werdegang besonders vom Gesichtswinkel seiner Heimat aus zu ergründen versuchten, bei ihren Studien in Stratford und Umgebung auf Worte stiefsen, die sich auch in Shakespeares Werken finden. Solche Anklänge mochten sie als eine schöne Stütze empfinden für ihren Wunsch, Shakespeares Sprache aus dem Heimatboden in Warwickshire entstehen zu sehen.

Prüft man die These: „Es finden sich im heutigen Warwickshire-Dialekt Worte, die auch in Shakespeares Werken vorkommen", systematisch, so kommt man zu dem Ergebnis, dafs solche Dialektausdrücke auch in andern Dialekten vorkommen, also kein Spezifikum für William Shakespeare aus Stratford sind.

1896 ist „A Warwickshire-Wordbook" von G. F. Northall erschienen. Northall stützt sich unter anderem auch auf Halliwells Hinweis „A selection from an unpublished Glossary of Provincial Words in Use in Warwickshire in the early part of the present century" und John R. Wise's „Shakespeare, his Birthplace and its Neighbourhood". Nimmt man die Beispiele für Shakespeares Warwickshire-Dialekt, die Northall in sein Wörterbuch aufnimmt, aufs Korn, so wird man bald gewahr, dafs viele Worte gar kein spezifisches Merkmal für den Warwickshire-Dialekt sind, dafs sie „allgemein" oder auch „anderwärts" vorkommen, ja der Herausgeber zitiert mitunter

gerade Beispiele aus ganz entlegenen Dialekten für Stellen in Shakespeares Werken. Northalls Sammlung spricht also eher dagegen als dafür, dafs Shakespeare Warwickshire-Dialekt gesprochen hat.

Appleton Morgan hat nun gemäfs seiner anfänglich Stratford-skeptischen (nicht etwa Bacon-freundlichen Stellung) die geistreiche These aufgestellt: Wenn William Shakespeare aus Stratford der Dichter war, wie kommt es dann, dafs in „Venus and Adonis", der Dichtung, die er als „ersten Erben meiner Muse" bezeichnet, sich keine Spur von Warwickshire-Dialekt findet, während in den späteren Werken allerdings Dialektausdrücke vorkommen? — Appleton Morgan hat diese These in einer Abhandlung „Venus and Adonis: a study in Warwickshire-dialect" (New York Shakespeare Society 1885) wissenschaftlich eingehend und zugleich stilistisch blendend illustriert. Eine Nachwirkung konnte diese Abhandlung aber schon deswegen nicht haben, weil ihr Verfasser selbst als Präsident der „New York Shakespeare Society" von seiner skeptischen zu einer neutralen Haltung, sogar mit Stratford-freundlichem Einschlag, übergegangen ist. Seine These hatte etwas Einleuchtendes. Aber selbst wenn ihr die gebührende Beachtung geschenkt worden wäre, sicher wäre ihr mit dem Einwand begegnet worden: „Warum sollte nicht ein so erhabener Geist wie Shakespeare bald nach seinem Eintritt in London ein reines English, zumal in einer klassizistischen Dichtung wie „Venus and Adonis", und nicht andererseits in seinen Dramen absichtlich Dialekt verwandt haben?"

Die Versuche, Shakespeares Warwickshire-Dialekt zu betonen oder aber ihn für sein angebliches Erstlingswerk in Abrede zu stellen, verliefen im Sande, und man fiel in die Auffassung zurück, dafs Shakespeare ein Wesen sei, dafs eben unabhängig von seiner irdischen Existenz Erhabenes schaffen konnte und dementsprechend auch eine eigene Sprache sprach. Wo man diese Sprache auf die Sprache seiner Mitwelt bezog, bezog man sie merkwürdigerweise auf die Sprache der gebildeten Kreise. Bei Untersuchungen über Shakespeares Aussprache beurteilte man z. B. die Reime in seinen Dichtungen nach Mafsgabe der Phonetik zeitgenössischer Grammatiker.

So ist auch Viëtor in seiner „Shakespeare Phonology" verfahren. Dies Werk ist seinerzeit verständlicherweise in

der Fachpresse fast durchgängig günstig besprochen worden. Der Anglist fand die Sprache Shakespeares im Lichte der ihm geläufigen sprachhistorischen Forschung dargestellt. Diese Art der Beleuchtung ist aber, die Dichtung Shakespeares ins Auge gefafst, wie sie nun einmal ist, völlig unpassend. Die Reime wollen sich dem aufgezwungenen Mafsstab der zeitgenössischen Normalsprache klanglich nicht fügen. Selbst wenn man es mit seinem ästhetischen Gewissen vereinbaren könnte, sich über die Unmenge anderer, minder bedenklicher Unstimmigkeiten in der Quantität der sich reimenden Vokale hinwegzusetzen, was soll man, um nur eins der gröbsten Beispiele zu nennen, mit einem Reim wie „unlikely“ und „quickly“ in „Venus and Adonis“ Vers 989 und 990 anfangen? (Meine Antwort ist, dafs in einem nördlichen Dialekt „likely“ als „lickly“ geschrieben, also auch gesprochen wird.) Oder: wie kommt Shakespeare zu einem Reim wie „merit“ und „spirit“ im Sonett 108, Vers 2 und 4? (Die Antwort ist wiederum, dafs in einem nördlichen Dialekt die Schreibung „sperity“ vorkommt.)

Erschwert wurde noch der Fortschritt in der Erkenntnis der Aussprache Shakespeares dadurch, dafs man die der Orthographie widersprechenden Schreibweisen, wie z. B. in den (der Eigenhändigkeit ganz nahestehenden) Dichtungen „Venus and Adonis“ und „Lucrece“, für Druckfehler zu halten geneigt war.[1]) Indem man so meinte, gewisse Seiten der Drucke Shakespearescher Dichtungen nicht ernst nehmen zu brauchen, blieb noch immer Raum genug, sich eine unbestimmte, „ideale“ Vorstellung von der Persönlichkeit des Dichters und seinen Auswirkungen in das reale Leben zu machen.

Ein ganz entscheidendes Argument gegen die Bacontheorie mufs es für jeden real denkenden Menschen sein, dafs Bacon nie so individuelle, so jeder Bildungsnorm widersprechende Sprachgebilde hätte schaffen können (oder auch nur wollen können), wie sie sich in Shakespeares Werken finden. Man mufs aber auch über dies defensive Urteil gegen die Bacontheorie noch hinausgehen wollen und sehen, dafs das so

[1]) Ich habe das mutmafsliche Verhältnis von Manuskript zu Druck bei diesen beiden Dichtungen in meinem im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz über „Shakespeares Orthographie“ klarzustellen versucht.

ganz aufserordentliche Sprachgut Shakespeares nicht in eine Norm gespannt werden sollte, vielmehr eine andere Behandlung verlangt als etwa die vom Gesichtspunkte der historischen Grammatik, die sich ja nur auf das Allgemeingültige beziehen kann. Und schliefslich ist wieder eine Isolierung Shakespeares aus zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen auf die Dauer unzuträglich. Die Erkenntnis der überzeitlichen Wesenheit Shakespeares wird nicht beeinträchtigt durch Erkenntnis seiner zeitlichen Gebundenheiten. Vielmehr sehen wir das Geniale an ihm viel deutlicher, wenn wir davon das mehr Zufällige unterscheiden gelernt haben. Zu diesen „Zufälligkeiten" und „Nebensächlichkeiten" gehört aber sein Dialekt.

* * *

Auf das Vorhandensein von Dialekt bei Shakespeare wurde ich unabweislich bei einem Vergleich der drei grundlegenden Fassungen des „Hamlet" geführt, wie sie in Viëtors Parallelausgabe zusammengestellt sind. Diese Fassungen müssen ja irgendwie durch Abschreiben voneinander entstanden sein. Sie zeigen aber gegeneinander selbständige Haltungen in der Orthographie. So schreibt Q_2, um nur ein Beispiel herauszugreifen, immer „sence", wo F „sense" schreibt. Oder Q_2 „ranckely", Q_1 „rankely", F „rankly".

Man ist zwar noch nicht allgemein darauf eingestellt, in solchen systematischen Umstellungen in der Schreibweise ein Merkmal dafür zu sehen, dafs der Abschreiber in der Tat nur so schreiben kann, wie er gemäfs seiner Sprechweise zu schreiben gewohnt ist. Immerhin begnüge ich mich, darauf hinzuweisen, dafs der Eindruck, dafs die Verfertiger der drei Fassungen aus verschiedenen Sprachgebieten stammen dürften, sich verstärkt, wenn man beobachtet, wie die späteren Fassungen individuelle Ausdrücke der ursprünglichen durch gangbarere zu ersetzen bemüht sind. Für mich lag da nichts anderes vor, als was jeder Herausgeber oder Bühnenbearbeiter z. B. von Schillers „Räubern" machen wird: er wird die provinzielle Schreib- und Ausdrucksweise des Dichters dem Leser oder Hörer des Dramas mundgerecht zu machen suchen.

Zu einer kritischen Methode konnte ich diese Beobachtung dann ausbauen, als ich daran ging, die Diskrepanz zwischen

„Venus and Adonis“ und „Lucrece“ bis in die feinsten Züge festzustellen. Mein Hauptinstrument war dabei das „English Dialect Dictionary“ von Joseph Wright. Durch die Fruchtbarkeit dieser systematischen Untersuchung an dem fafsbaren Objekt der Shakespeareüberlieferung kam ich zu der Überzeugung, dafs hier ein Weg sei, auf dem sich wichtige Seiten Shakespeares erschliefsen lassen.

(Es sei bemerkt, dafs das sechsbändige Werk von Wright erst im Laufe der Jahre 1898—1905 erschienen ist. Dafs frühere Versuche, Dialekt bei Shakespeare festzutsellen, scheiterten, führe ich auch auf die Unzulänglichkeit des Materials vor dieser herrlichen wissenschaftlichen Leistung zurück.)

* * *

Die Hamletrolle zum Gegenstand einer Untersuchung zu wählen, ob Shakespeare Dialekt spricht und welchen dann, hat, abgesehen von vielen anderen Gesichtspunkten, dadurch besondere Bedeutung, dafs es an sich doch paradox wäre, wollte ein dramatischer Dichter einen Prinzen Dialekt sprechen lassen. Wir müssen doch sagen: Wenn Hamlet wirklich auch nur mit einem Anflug von Dialekt spricht, so kann das nicht dichterische Absicht sein, es mufs aus der Natur des Dichters hervorgehen. In diesem Falle ist es wohl nicht mehr, wie bei den Sonetten, möglich, daran zu zweifeln, dafs hier der Dichter als Mensch, wie er ist, spricht.

Es liegt ihm nur wenig daran, eine einheitliche Persönlichkeit auf der Bühne zu fingieren. Das kann man auch daran erkennen, dafs in der Hamletgestalt eine merkwürdige, kompositionell ganz groteske Kluft zwischen einem auffallend gebildet und einem auffallend vulgär sich ausdrückenden Menschen besteht. Hamlet gebraucht einesteils eine Reihe dieser fachmännischen Ausdrücke, die verschiedene Forscher in Shakespeare einen Juristen, einen Kavalier, einen Sportsmann usw. haben entdecken lassen. Auch poetische Wendungen gebraucht er. (Natürlich!) Aber andererseits steht seine Sprache bisweilen in vollem Widerspruch zu dem, was man gemeinhin als dichterische oder auch nur als gepflegte Sprache empfindet; er drückt sich ganz drastisch und realistisch aus. Wenn in solchen Momenten die Sprache dann Dialekt-

färbung bekommt, so muſs dem Dichter das doch sozusagen entglitten sein, er kann das doch nicht auch noch fingiert haben, wenn er Hamlet schon künstlich zu einem Juristen, zu einem kundigen Begriffsdialekter und ähnlichem gemacht haben soll (wozu aber ebenfalls bei dem Prinzen von Dänemark nicht der geringste poetische Anlaſs vorliegt). Es muſs also das eine wie das andere eine persönliche Angelegenheit des Dichters sein.

Was nun an Bildungsmäſsigem, Fachmännischem und Poetischem in der Hamletrolle aufzudecken ist, das lassen wir ganz beiseite. Das findet sich zudem anderwärts ebensogut. Nirgends aber dürfte soviel ungezwungene, sozusagen nonchalante Redeweise zu finden sein wie in der Hamletrolle. Man kann denn auch schon hier zu stichhaltigen Ergebnissen kommen, bevor man weiſs, wie sich im Gesamtschaffen Shakespeares das Element des Dialekts darstellt.

* * *

Zugrunde lege ich der Untersuchung den Text der Q_2 (nach der Parallelausgabe von Viëtor). Sie ist die ursprünglichste Fassung. Die Q_1 vom Jahre 1603 ist eine (nach dem erst 1604 veröffentlichten Manuskript verfertigte) Bühnenausgabe. Der Text der Folios ist eine Bearbeitung für das lesende Publikum. Dieser Text soll hier herangezogen werden, um zu zeigen, wie der pietätvolle Bearbeiter den Text des Originals bisweilen aufgefaſst hat. Dagegen lasse ich die Bühnenbearbeitung (Q_1) als sprachlich zunächst ganz irrelevant auſser acht.

Die Angaben über die Landschaften sind aus dem Dialektlexikon von J. Wright gezogen und in den dortigen Abkürzungen gegeben. Die Bezirke, die erwähnt werden, sind: Scotland, Ireland, Northumberland, Cumberland, Westmoreland, Yorkshire, Lancaster, Cheshire, Stafford, Derby, Nottingham, Lincoln, Norfolk, Leicester, Northampton, Warwick, Suffolk, Gloucester, Willoughby, Devonshire.

* * *

Von gröſster Bedeutung sind in Dialektfragen immer die landläufigsten Redeteile.

„or“ = before wird in den Folios ersetzt durch „ere“ (I 2, 183 und V 2, 30): Sc., Nhb., Cum., Dev. Selbst ere ist

noch Dialekt: Sc., n. und w. Yks. Muret-Sanders versäumt, es als nicht im modernen Englisch gebräuchlich zu bezeichnen. N. E. D. bezeichnet ere = before als „arch. and dial.“ Das letztere dürfte zutreffen.

Die Schreibung neere für near und e'en für even findet eine Übereinstimmung in der Schreibung dieser Wörter im Dialekt von n. bzw. w. Yks.

Die Schreibung „pre thee“ (II 2, 521 und V 1, 217) w. Yks., Der. Ähnlich „ber Lady“ (III 2, 140), als Wort byrlady Yks., Lan., Stf., Der., Not., Lei., Shr.; in der Schreibung birlady n. Yks., Der.; belady Lan.; beleddy w. Yks., Stf., Der.; belledda w. Yks. Zum Vergleich läfst sich byrlakins Yks., Lan., Chs., Stf., Der. heranziehen, das in diesen Landschaften auch mit „be-“ geschrieben wird. (Mds. III 1, 14 und Tp. III 3, 1 „berlakin“.) „byrlaw“, geschrieben „bierlaw, byerlaw“ w. Yks. Hamlet sagt II 2, 445 „by lady“, was Q_1 durch „burlady“ ersetzt. „by leddy“ w. Yks. „whatsomever“ I 2, 249 ist ein allgemein verbreiteter volkstümlicher Ausdruck. „so mere“ I 5, 170 und „somever“ III 2, 416 dagegen ist eine merkwürdige Erscheinung. Sie deckt sich einigermafsen mit „someivver“ = howsomever w. Yks.

Schon durch diese wenigen Worte ist die Gegend des Dialekts des Schreibers zum mindesten ziemlich bestimmt, etwa w. Yks. „or“ liegt allerdings heute nördlich. Gegen eine allzu weite Verlegung nach Norden spricht aber, dafs Hamlet für he „a“ sagt. Über w. Yks., Lin., Nhp. usw. nach Norden hinaus ist das Fehlen der Aspirata, des „h“, nach Wright unmöglich. Wenn ich also auch im folgenden häufig bei weiteren Worten immer wieder nach Wright die nördlicheren Landschaften angebe, so mufs man sich dann die doch eigentlich wegdenken. Genau so, wie ich der Objektivität halber bei gröfserer Verbreitung eines Ausdrucks das bedeutungslose Vorkommen im Warwickshire-Dialekt doch mitangebe, habe ich das Recht, die gröfsere Neigung nach Norden hin in allen Fällen zu betonen.

„baked meat“ I 2, 180 Lin.

the „black“ verse II 2, 340 Q_2; F „blank verse“) / to talk black = to use foul language w. Yks.

„beteem“ I 2, 141 Glo.

„blench“ II 2, 626 Chs., Stf., Der., War.

„breach“ of custom I 4, 16 Lin.

„clip“ I 4, 19 (in Q_1 und F einem gröfseren Strich zum Opfer gefallen) = to speak distinctly n. und w. Yks.

„flushing“ I 2, 155 flushy-faced = red-faced m. Yks.

„fust“ IV 4, 39 Sc., Irel., n. Cy., Nhb., Lan., Not., Nrf., Hmp.

„galled“ III 2, 253 = räudig Not., Lei.

„gamgiving“ Q_2; F gain-giving V 2, 226 game = lame, geschr. gam n. Wm., w. Yks., Lan., Der., Not.

„grissl'd“ I 2, 240 grizzled, gresseld Yks., Chs.

„grope“ V 2, 14 Sc., Nhb., Cum., Wm., w. Yks., Lan.

„haviour“ I 2, 81 Sc., Yks., Chs.

„heave“ III 4, 59 Q_2: “New lighted on a heave, a kissing hill” F: “New lighted on a heaven — kissing hill” heave = a heap; a hillock s. Chs., Wor., Hmp.

„histy“ V 2, 200 Sc., Obs. = dry, barren.

„hoise“ = hoist III 4, 207. Eine Form, die die Textbearbeitung der Folioausgabe öfters in Verlegenheit bringt. Sc., Irel., Cum., Yks., Lan.

„incombred“ I 5, 174. Die Interpretation dieses Wortes wird m. E. möglich, wenn man zur Hilfe nimmt

1. cumber: a piece of wood tied round a cow's neck to keep her from going through hedges w. Yks.
2. cambrel, geschr. combrill e. Yks.

Die Arme wären in diesem Falle also beim Schütteln des Kopfes im Nacken verschlungen, was eine sehr wahrheitsgetreue Geste für diese Situation abgeben würde, die durch das Bild aus dem Landleben trefflich illustriert wäre.

„kind“ klingt nicht nur ähnlich, sondern gleich in Hamlets erstem Satz I 2, 65: “A little more then kin, and lesse then kind”, wenn „kind“ so gesprochen wird, wie es in Sc., Cum., n. Yks., sw. Lin, w. Nrf. im Dialekt geschrieben wird, nämlich „kin“.

„kyth“ Q_2; F tythe III 4, 97 kythe = show, appearance, geschr. kyth Sc., n. Cy.

„Mallico“ Q_2; F Malicho III 2, 146. Dies „spanische“ Wort führe ich auf marlock = a prank, frolic, „lark“; a trick, practical joke; a noisy disturbance, an uproar, „row“ zurück. Wm., Yks., Lan., Chs., Der., Lin., geschr. malech Lin.

Ophelia: Was bedeutet dies?

Hamlet: Je nun, dieser lauernde Krawall? Oh, er bedeutet Unheil!

Der Schreiber verstand das Dialektwort in seiner Zusammenziehung mit dem „o“ nicht und machte daraus „malicho“.

„market“ = sale, bargain s. Not., Lin.

„mope“ III 4, 81 Sc., Irel., Nhb., Cum., Wm., Yks., Lan., Not.

„rovell out“ Q_2; F ravell III 4, 186
rove out n. und w. Der., Not., Lei.
rovlings = ravellings Nhp.

„Sallery“ F. Diese Stelle gehört zu den ganz wenigen, wo F ein paar Korrekturen der Q_2 nicht mitgemacht zu haben scheint. “hyre and salary” kann keine Erfindung des Foliobearbeiters sein, vielmehr ist “base and silly” eine flache Substitution für “hyre and Sallery”, das wie „Sellerie“ aussah. III 3, 79.
salary, geschr. sallery s. Lan., n. Lin.

„sallet“ = salad II 2, 462. Dies Shakespearewort findet seine Erklärung im Dialekt von n. Yks., wo es „protzen“ heifst.

„sallied“ [1]) I 2, 129. F weifs hiermit nichts anzufangen und ersetzt es durch „solid“, „sally“ heifst im Dialekt „schlingern“, dürfte hier also etwa „durchschütteln“, wie beim Fahren im Wagen oder im Schiff, heifsen.

„scan“ III 3, 75 = to squint Not., bei Shakespeare vielleicht transitiv: „ich würde scheel angesehen werden“.

„shend“ III 2, 416 Sc. n. Cy. Kent.

„soke“ IV 2, 89 Schreibung von soak in Lin., Nhp., w. Cy.

„stallyon“ (Q_2; F scullion Sc., Obs.) “stallions and mares” n. Yks., w. Yks., n. Lin.

„stithy“ III 2, 89 Sc., n. Cy., Yks., Lan., Stf., Der., Not., Lin., Lei., Nhp., Shr., Suf.

„strooke“ (in der Folio meist ersetzt durch „struck“) wird geschrieben und also auch gesprochen in Der. und Lei.

---

[1]) Kürzlich brachte „Times Literary Supplement“ eine sich durch mehrere Nummern hindurchziehende Debatte unter der ständigen Überschrift „Hamlet I 2, 129“, ob „solid“ oder „sullied flesh“ die bessere Fassung sei. In No. 1399 (Nov. 22, 1928) erschien dann auf S. 910 meine Erklärung, in der ich das „sallied flesh“ als Dialektausdruck noch besonders durch Hinweis auf III 1, 126 “to end ... the thousand natural shocks That flesh is heir to” glaubte stützen zu können.

Die einzige Ausnahme, die das einheitliche Bild dieser Aufstellung stört, ist der dreimalige Ausdruck „Woot“ V 1, 288, der westlicheren Bezirken angehört. Wie der Dichter dazu kommt, mufs noch geklärt werden. Zu bemerken ist jedenfalls, dafs die Sprache, die hier Hamlet Laertes gegenüber gebraucht, absichtlich aufgetragen ist.

Weiter sei bemerkt, dafs die Schreibweise der Q_2 durchgängig einen nördlicheren Charakter trägt als die Worte an sich. Die Heimat des Schreibers scheint mehr in der Gegend von w. Yks. zu liegen. Einige Beispiele:

„deal“ Q_2; F „divell“ für „devil“.

„desprat“ eine sehr auffällige Schreibung von Q_2 / „despat“ n. Yks. / F schreibt „disperate“, eine womöglich noch nördlichere Schreibung.

„durt“ = dirt und „durty“ = dirty V 1, 110, 116, V 2, 90 durt Cum., n. e. Lan. usw.

Wer sich nun die Zeit nimmt, die obige Liste der Dialektworte zu prüfen und eventuell noch anderen Dialektspuren nachzugehen (ich konnte natürlich zunächst nur einiges aus meinem Material bieten), der wird nicht nur sehen, dafs Dialekt im „Hamlet“ vorkommt (und sogar der Dialekt einer ziemlich klar umrissenen Gegend für die Hamletrolle, etwa Yorkshire, Nottingham, Lincoln, Leicester, Derby), sondern auch bemerken, dafs durch diese Zuhilfenahme des Dialekts manches für die Interpretation des bisher noch scheinbar unüberbrückbare Schwierigkeiten bietenden Textes der Q_2 geschieht. Dadurch bekommt vielleicht sowohl die anfänglich verkannte Authentizität dieser Fassung mehr Boden, als auch die Methode der Dialektuntersuchung einen erweiterten Wert für die Shakespeareforschung.

Es wird nun dem Leser vielleicht die Frage naheliegen, wie Shakespeare denn dazu kommt, in einem Dialekt zu schreiben, mit dem er weder als Stratforder noch als Londoner etwas zu tun haben konnte. Hierauf gibt es m. E. keine andere Antwort als die auf die Frage, woher Shakespeare seine Italienkenntnisse hat (die allerdings selbst Theodor Elze in seinem diesbezüglichen Buch zu geben sich scheut). Es sei aber zur Vermeidung von Mifsverständnissen auch gleich gesagt, dafs Bacon ebensowenig einen derartigen Dialekt sprechen konnte. In Frage käme allerdings zunächst Graf Derby,

dessen Autorschaft Lefranc aufs Tapet gebracht hat (oder vielmehr von seiner Austauschprofessur aus Amerika importiert haben dürfte). Aber ich mufs gestehen, dafs ich mit dieser Derbytheorie ebensowenig anzufangen weifs wie mit der Bacontheorie, schon deswegen, weil Graf Derby ebenfalls nicht in Italien, vielmehr in Spanien war. Wirklich in Frage kommt nur Graf Rutland, der einerseits in Italien war und andrerseits einen gröfseren Teil seines Lebens auf seinem Schlofs Belvoir Castle zugebracht hat, das auf der Grenze zwischen Lincoln, Nottingham und Leicester liegt.

Doch solche Fragen mögen die philologische Forschung vorläufig weniger berühren. Für sie dürfte vorläufig wesentlicher sein, dafs diese Ausführungen dazu anregen könnten, zu fragen, ob nicht unsere Lexika vielfach irreführend sind, wenn sie etwas als veraltet oder spezifisch Shakespearisch angeben, was in der Tat vielfach noch heute im Dialekt vorkommt. Es wird also nötig sein, die historische Sprachforschung in allen Punkten der Entwicklung nun auch noch regional zu verbreitern, so schwierig das vielfach auch sein wird. Jedenfalls wird dadurch der gewaltige Sprachgenius eines Shakespeare den Charakter eines grotesken Felsens innerhalb der Flut der Sprache seiner Zeit verlieren. Nicht isoliert hat er sich, sondern, abgesehen von seinen sprachumwertenden und sprachschöpferischen Leistungen, vor allem in grofszügiger Weise verwertet, was an Sprachgut an ihm vorbeizog, was durch ihn hindurchging. Und dieser Prozefs vollzieht sich auf einem realen Boden (und nicht in einem erst abstrahierten grammatischen Gebiet). Hier heifst es wirklich in einem ganz buchstäblichen Sinne: „Wer den Dichter will verstehn, Mufs in Dichters Lande gehn."

HEIDELBERG. WILHELM MARSCHALL.

FIVE NOTES ON *HAMLET*.

If we may judge from Dr. Furness's edition of *Hamlet* (p. 200), the editors of this play are unanimous in locating the first scene of the third act, the scene containing the „To be or not to be" soliloquy, in "a room in the castle". And yet, it seems to me, that even a little careful reflection ought to satisfy anyone that the scene cannot be in a room in the castle. A reading of the text shows that during part of the scene, while Hamlet is deliberating on suicide, Ophelia, unseen by the Prince — but within view of the audience —, is kneeling in prayer. This is clearly implied (1) in Polonius's words:

> "Read on this book,
> That show of such an *exercise* may colour
> Your loneliness. We are oft to blame in this, —
> 'Tis too much proved, — that with *devotion's visage*
> And *pious action* we do sugar o'er
> The devil himself,"

and (2) in Hamlet's words: "The fair Ophelia! — Nymph, in thy *orisons*

> Be all my sins remember'd."

It will be noticed that, contrary to the practise on the modern stage, in the old texts Ophelia had not left the stage at Hamlet's entrance.

Where, then, are we to locate the scene? Obviously, in the royal chapel. But, it may be objected, what about Rosencrantz and Guildenstern? Were they in the chapel at the opening of the scene when they were telling the King and Queen of their encounter with Hamlet? The answer to this question is really quite simple. This is one of the scenes, common enough on the Elizabethan stage, in which a change of locale is supposed to take place during the progress of the

scene. At the opening of the scene the King, the Queen and Polonius are conversing with Rosencrantz and Guildenstern in front of the chapel, or at the entrance to it. With the exit of Rosencrantz and Guildenstern we are supposed to have entered the chapel whither Hamlet has been cunningly lured ("we have closely sent for Hamlet hither").

Hamlet's solemn thoughts are in keeping with his surroundings. The nature of the place and the fair Ophelia's pious action account for Hamlet's tender and sober greeting of the maid who had so inexplicably locked herself from his resort, admitted none of his messengers, received no tokens from him, and repelled his letters. "Nymph, in thy orisons be all my sins remember'd" was said by a desperate and perplexed lover who found at last, as he thought, an opportunity to come to an understanding with one whom he loved with the love of forty thousand brothers and who had not the remotest idea of what was beating in his brain.

---

2. One of the difficult problems in Hamlet concerns the Prince's sudden and astounding question, addressed to Ophelia, "Where's your father?" and his subsequent rantings about marriage and the married. To account for these phenomena it has been assumed that the fidgety Polonius had betrayed his presence by popping his head out from behind the arras, or that he had dropped his chamberlain's staff, or that he had rustled the curtains, or, — as in Mr. Basil Sydney's recent version of the play — that one of his feet peeped out from below the edge of the arras.

That Hamlet was aware of the presence of Polonius behind the arras is certain, not only from his general behavior, his malevolence, his cruelty to Ophelia, his threats with regard to the King, but even more so from his outburst: "Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house!" But when did he become aware of the old man's presence? Clearly not when he greeted the fair Nymph with the request to be included in her orisons. When then? To answer this question, we must review this part of the scene in detail and try to reconstruct Hamlet's mental processes.

In reply to her lover's pious greeting, Ophelia, conscious that she is playing a rôle, that both she and the mad Prince are under surveillance, does not act like herself. Had she really been affronted by Hamlet by accident she would have shown great surprise, would have been overwhelmed. As it is, she is not even startled. Hamlet notices this, and he notices, moreover, a prayer-book in one hand and a jewel-case, or perhaps some of his gifts, in the other. Her cold and formal greeting ("Good my lord, How does your honour for this many a day?") satisfies him that she is acting a part. But he will not accept that conclusion without grounds more relative than this. Slowly, thinking, he answers: "I humbly thank you, well — [I wonder what all this means;] — well — [how does it happen that she is here at this time? what was it brought me here? Let me see what will follow this!] — well." Then she offers to re-deliver the remembrances which she had longed long to return to the giver, for "rich gifts wax poor when givers prove unkind." To gain time and to draw her out he denies having ever given her anything. This brings from the poor girl such an unequivocal confession of love that Hamlet is puzzled. Is this "noble mind" sincere? And so, looking penetratingly into her eyes, he asks, "Are you honest?" Editors and critics have all too readily taken it for granted that Hamlet here means to insult the girl and is using the word "honest" in the sense of "chaste". Hamlet, I think, meant to ask whether she was "sincere". She does not know in what sense to take it. All a-flutter she says, "My Lord?", possibly indignantly, possibly fearful that he suspects her, possibly only surprised. Looking her in the eye, he flings the equivocal question at her, "Are you fair?" — not "are you beautiful?" (as the sentence is usually interpreted) but "are you treating me fairly?" The embarrassed girl's eyes drop, and all she can do is to answer with "What means my lord?" Hamlet is satisfied that she *is* playing a part. Thereupon he proceeds to "rag" her till, thoroughly off her guard, he throws the pointed question at her: "Where's your father?" Wholly unprepared for this question, the poor girl suddenly, almost reflexly, turns her head in the direction where the King and Polonius are in hiding. The gesture is enough for Hamlet. Polonius need not drop his staff or cough, or cry hem, or

stick his head out. Shakspere had outgrown such melodramatic trickery long before he came to write Hamlet.

Readers of this play have strangely overlooked the important rôle played in this scene by Ophelia. Her father and the King, we may be sure, would never have been so foolish as to suggest that she should choose this most inopportune time to return Hamlet's "remembrances". They would have known that the Prince's suspicions would be aroused by such an action at that time and in that place. This bit of meddling — she came from a family of meddlers — was her little contribution to the good Queen's and King's plans, and dearly did they all pay for it. Shakspere, we may be sure, did not introduce the spurned lover's gifts into the scene for nothing.

---

3. The most famous crux in *Hamlet* (I, IV, 36—38) stands thus in the second Quarto (it is wanting in the first and in the Folio):

> the dram of eale
> Doth all the noble substance of a doubt
> To his owne scandle

How difficult has been the effort to make sense of this is apparent from the many emendations of it recorded in the Furness *Variorum* edition of the play, in the numerous letters published in the pages of various periodicals, and in the comments of those who have edited the play during the past quarter of a century. To review these would serve no useful purpose and would undoubtedly only serve to confuse the reader and make him less receptive to the reading I propose.

That the word "eale" is a misprint or error for "evil" is the view of most of the commentators. Not one, however, has, I think, made the point that "eale" was probably due to the compositor's misreading of the manuscript copy which must have read "eule", a not uncommon spelling of the word "euil" (evil).[1] The small *u* was (and still is) very frequently mistaken for a small *a*. To change "ēale" to "base", as so many do, is utterly unwarranted.

The real difficulty in this vexed passage lies in the words "of a doubt". "Of" is, I am certain, an error for "oft". In

[1]) "Devil" was often written "deule".

the Old English "secretary" hand final *f* and *ft* could easily be mistaken for each other. We may note that in this speech (ll. 13—38) Hamlet has twice made use of the word "oft". He begins his reflections about "the vicious mole of nature" with the limiting clause "oft it chances in particular men"; and a few moments later he speaks of "some complexion" which "oft" breaks down "the pales and forts of reason". That is why he, the logician, concludes his philosophic comment on human nature with the guarded statement that the dram of evil often does so and so. What it does remains to be seen.

Reading Hamlet's last lines in this speech we are conscious of the absence of a verb. The dram of evil does something to all the noble substance. But what does it do? It is clear that whatever it does must be contained in the words "a doubt". As I read this passage the words "a doubt" are a corruption of the word "adulter". The dram of evil adulterates (debases, corrupts) all the noble substance to its own scandal, *i. e.*, the small quantity of evil imparts its own bad reputation to all the noble substance. So the King's addiction to drink makes this side of the known world clepe all the Danes drunkards and 'with swinish phrase soil their addition.'

But, it may be asked, how could "adulter" be misprinted "a doubt"? Simply enough. Let us assume that the compositor had Shakspere's own manuscript of the play before him and that the poet had written the word "adoulter" (a not unlikely spelling). The *a*, as often happens in many hands, may not have been linked to the succeeding letter. Shakspere's *l* may have contained the slight indentation in the descending vertical stem with which we are familiar from his signatures. Such a penman's *l* and *b* are very likely to be mistaken one for the other. (An interesting instance of such an error occurs in *The Winter's Tale*, where the Folio reads "Holy-Horse" instead of "Hoby-Horse". Elsewhere I have shown reasons for thinking that in the *Comedy of Errors*, II. ii, 207, "above" is a misreading of the poet's "alone".) In manuscripts final (and even medial) *er* was often represented by a slight, inconspicuous upward flourish from the letter preceding these letters. Such a flourish might readily be mistaken for a mere curl, especially if the penman were one who was in the habit

of giving final curved strokes a slightly upward sweep.[1]) Shakspere, we know, was in the habit of doing this in his signatures. For examples of this "accidental" omission of the letters *er* see Professor Kellner's book, *Restoring Shakspere*, pp. 128—29. "adoultr" might, therefore, easily have been misread "a doubt". The absence of an *e* after "doubt" tends to confirm my conjecture.

That the word "adulter" was in current use in the sense of "debase", corrupt", we know from the *New English Dictionary*.

---

4. A line about which there has been much throwing about of brains is the Queen's remark that "He's fat and scant of breath". A fat Hamlet seems about as impossible as a lean Falstaff. Commentators have therefore proposed either to substitute "hot" or "faint" for "fat", or to interpret "fat" as meaning "not in good form", "untrained", or "perspiring". Some have taken refuge in the conjecture that Shakspere was referring not to Hamlet's physique but to that of Burbage, the first impersonator of the rôle. But I am not satisfied that Burbage was the first Hamlet or that Shakspere would have done violence to his creation by an unnecessary and indefensible reference to one of the physical caracteristics of the actor. If Hamlet (Burbage) had been fat and dyspnoeic the King's remark about drinking "to Hamlet's better breath" would have had such a comic effect as Shakspere could not have intented at that moment. A panting Hamlet would not have accepted the challenge, in the first place. A perspiring Hamlet seems to me pointless, inasmuch as perspiration during a fencing bout does not impair one's skill or endurance. "Hot" and "faint" are equally objectionable readings. Is there, then, no solution for the difficulty? Must we continue to read of a fat Hamlet but think of a slender one? Was the "mould of form" overweighted with avoirdupois? Not at all. When the Queen made her much-discussed remark she was thinking of Laertes, not of Hamlet. That this is so should be evident from a careful consideration of this part of the scene.

[1]) In some old manuscripts, e. g., in *Edmund Ironside*, such a flourish sometimes stands for *er* and sometimes for nothing at all. This is also true of Shakspere's will (*see* the word "former" on the third page).

Hamlet scores a hit which Laertes seeks to deny. Osric decides that it was "a very palbable hit". Immediatily thereafter Hamlet scores another hit. Thereupon the King, thoroughly alarmed at Laertes' lack of skill, but concealing his chagrin, affably assures the Queen "our son shall win". The proud mother suppresses her satisfaction — as we all do when we or those who belong to us are praised — and with a slightly deprecating look in the direction of Laertes says: "He's fat and scant of breath".

Hamlet, we must remember, has been "in continual practice" since Laertes went to France. Laertes, on the contrary, was in all probability "plying his music" besides indulging in those "taints of liberty" ("drinking, fencing, swearing, quarrelling, drabbing", etc.) which his father sanctioned. We may rest assured that Lamond's praises were greatly exaggerated by the King — for the purpose, undoubtedly, of making the conceited Laertes the instrument of Hamlet's death.

Under the circumstances, the Queen's words cannot be differently interpreted. She surely does not mean to say to the King: "I do not think our son will win, — he's too fat and short-winded for that." Nor can we imagine her saying: "How wonderful! Our son is so clever! He will win though he is afflicted with dyspnoea and obesity!" And neither would a fond mother be likely to say: "I am not so optimistic as your Majesty, even though he has scored the first two hits; he is too fat and short-winded to keep up the pace." It is because he is in such good form that she carouses to her son's fortune.

---

5. There are really two Ghosts in *Hamlet*: one is objective (real), and the other subjective (unreal); one comes from the undiscovered country from whose bourne no traveller returns, the other is a product of the heat-oppressed brain. The latter has no more corporeal existence than Macbeth's air-drawn dagger, the blood-boltered Banquo, or the Ghost of Caesar which frighted gentle Brutus out of his sleep before Philippi.

Most Shaksperian scholars are, I think, inclined to regard the Ghost who appears to Hamlet in the closet-scene as the same unhappy spirit who unfolded a harrowing tale of adultery, regicide and incest on the battlements of Elsinore. The Queen's

inability to see the Ghost they explain on the theory that according to the superstitious beliefs of the day, a Ghost could be visible to some and invisible to others. If, they say, he could be invisible to some, he could also be inaudible to them.

That Shakspere intended us to recognize the Ghost in the closet-scene as a subjective phenomenon, the result of Hamlet's intensely agitated mental condition, is certain — at any rate, for me — from the following considerations:

a) The Ghost appears, not in complete steel, but" in his habit as he lived". One of the Quartos says he appeared "in his night gowne" (*i. e.*, in his dressing-gown). It would be manifestly absurd to think that Ghosts were provided with changes of raiment in the underworld. Hamlet's father, in accordance with ancient custom, was buried in armor from head to foot, cap-a-pe. That this was so, is shown by Steevens's quotation from Olans Wormius (see Furness's *Variorum Hamlet*, p. 91). If, then, Shakspere subsequently makes a point of a change in the Ghost's vestments we may be sure that he does so for a purpose. What that purpose was is clear enough. He wishes us to apprehend the subjective nature of the apparition in Act 3. Hamlet, greatly perturbed by the happenings of the day (the conflict with the urge to end the heartache by self-slaughter, the discovery of Ophelia's perfidy, the realization of being constantly spied upon, the demonstration of the King's guilt, the discovery that he is to be shipped off to England, the omission of the opportunity to kill the King's unprepared soul), has just killed Polonius and indulged in a wild and whirling tirade against his uncle-father, "a murderer and a villain, ... a vice of Kings, a cutpurse of the empire and the rule, ... a thing of shreds and patches". The juxtaposition of the portraits of his uncle and his father, combined with the disgusting images of lust he has just conjured up, brings about a frenzied mental state in which he sees his father's spirit "in his habit as he lived", as he is depicted in the counterfeit presentment hanging before him. Nothing else could have calmed Hamlet at this moment. But for that visitation the soul of Nero might indeed have entered his bosom.

b) At no time in the play could the Ghost more unjustly have charged Hamlet with vacillation and delay. There needed

no Ghost come from the grave to whet Hamlet's "almost" blunted purpose. The real Ghost knew better than that. Hamlet's impatience, his self-reproaches, are "projected" into the mouth of the creation his own heated fantasy had evoked.

c) In the mouth of the real Ghost the words "thy almost blunted purpose" would be inappropriate. After all, what was Hamlet's purpose? Did the Ghost have more knowledge of that than we have? Was it merely to kill the King? or was it to bring him to justice? or to a confession of his crime? or what? The Ghost evidently foresaw that his purpose would require considerable time. Had he not enjoined Hamlet, however he pursued this act, not to taint his mind (*i. e.*, not to lapse into pessimism, not to become a misanthrope[1]) and not to contrive against his mother aught? All this implies time. The Ghost has no just cause for upbraiding Hamlet with delay, and therefore no cause for appearing on the scene at this time. The spectre which Hamlet saw in his mother's closet was of his own making.

That Shakspere was well acquainted with the phenomenon of hallucination is sufficiently attested by the following quotations:

> "Louers and mad men haue such seething braines,
> Such shaping fantasies, that apprehend more
> Then coole reason euer comprehends" etc.
>
> *Mid. N. D.*, V, I, 6—23.

> "Is this a Dagger, which I see before me, ...
> Art thou not fatall Vision, sensible
> To feeling, as to sight? or art thou but
> A dagger of the Minde, a false Creation,
> Proceeding from the heat-oppressed Braine?"
>
> *Mac.*, II, I, 46—52.

> "This bodiless creation ecstacy
> Is very cunning in." *Hamlet* III, iv, 138.

---

[1]) Or does the Ghost mean to warn Hamlet against becoming insane, or against permitting his better and higher intellectual self to be dominated by his lower self? Whichever he means, he implies a considerable lapse of time.

NEW YORK, N. Y. SAMUEL A. TANNENBAUM.

DER VERSRHYTHMUS IN KING HORN.

Nach der ältesten Handschrift (c. 1260, University Library, Cambridge, Gg., iv, 27, 2) fängt das Gedicht *King Horn* auf folgende Weise an:

Alle beon he blipe
Þat to my song lyþe
A sang ihc schal zou singe
Of Murray þe kinge.

Diese Zeilen wurden von mir in den graphischen Registrierapparat hineingesprochen. Dabei wurden die auslautenden Vokale an den Enden der Zeilen nicht schwach, wie heute üblich, sondern ziemlich stark, wie für das Mittelenglische angenommen wird, ausgesprochen.

Beim Studium der Kurve wurde zuerst konstatiert, dafs jede Zeile aus einem kontinuierlichen Sprachstrom bestand; Versfüfse oder Takte waren nicht vorhanden. Die Energieverteilung im Sprachstrom war regelmäfsig wellenartig; Strecken mit gröfserer Energie wechselten mit Strecken geringerer Energie. In den ersten drei Zeilen waren drei Strecken mit gröfserer Energie, in der vierten nur zwei vorhanden. Solche Strecken werden betonte Strecken oder Betonungen genannt. Eine Betonung umfafst immer eine Strecke und beschränkt sich nie auf einen Punkt. Die gesamte Energie einer betonten Strecke läfst sich als in einen Schwerpunkt zusammengefafst denken; ein solcher Punkt soll ein Zentroid heifsen. In diesem Fall lagen die Zentroide in den Lauten wie folgt: 1. ll, e, þ,; 2. t t, o, þ; 3. a, sch, ng; 4. rr, ng. Das Zeitintervall von einem Zentroid zum nächsten war ungefähr konstant.

Die Energieverhältnisse können wie folgt dargestellt werden:

Alle beon he blipe
Þat to my song lyþe
A sang ihc schal zou singe
Of Murray þe kinge.

In der letzten Betonungswelle in jeder Zeile befanden sich zwei starke Vokale; sonst war nur einer vorhanden. In den schwächeren Strecken war die Zahl der Vokale 0 oder 1 oder 2. Unter Benutzung von : für einen starken und . für einen schwachen Vokal sowie von ´ für die Lage eines Zentroids ergibt sich folgendes Schema:

Mit Einführung der Bezeichnungen

Z, Zahl der Zentroide
S, Zahl der starken Vokale
W, Zahl der schwachen Vokale
v, Zahl der schwachen Vokale zwischen je zwei Betonungen
q, Verhältnis der starken zu den schwachen Vokalen, S/W
$k = \nearrow$ erster Vokal schwach, letzter stark
$k = \rightarrow s$ erster und letzter Vokal stark

läfst sich die rhythmische Bewegung in Formeln ausdrücken

1. $Z = 3,\ S = 4,\ W = 2,\ v = 1,\ q = 2,\ k = \rightarrow s$
2. $Z = 3,\ S = 4,\ W = 2,\ v = 0—2,\ q = 2,\ k = \rightarrow s$
3. $Z = 3,\ S = 4,\ W = 3,\ v = 1,\ q = 4/3,\ k = \nearrow$
4. $Z = 2,\ S = 3,\ W = 3,\ v = 2,\ q = 1,\ k = \nearrow$.

An eine oft angegebene Betonungsweise wie

Álle béon he blípé

ist nicht zu denken. Die Zentroide der betonten Strecken sind immer um ungefähr das gleiche Intervall voneinander entfernt. Hier müfsten die zwei Vokale in dem letzten Wort weit auseinanderkommen, etwa wie

Álle béon he blí- þé.

Eine solche Vortragsweise könnte nur beim Tanzen oder Marschieren vorkommen.

Abgesehen vom Stabreim hat *King Horn* mit der altenglischen Versform wenig Gemeinsames (vgl. meine Aufsätze „Die Grundgesetze d. altengl. Stabreimverses“, Anglia, 1928, XL, 69; „Experimentelle Untersuchungen über die Metrik in *Beowulf*, Arch. f. d. ges. Psychologie“, 1928, [im Druck]. Mit

dem neuenglischen Versbau ist die Übereinstimmung im allgemeinen sehr genau (vgl. meinen Aufsatz „Die neue Metrik", Arch. f. d. ges. Psychologie, 1928, 61, 462). Stabreim kommt aber in *King Horn* sehr häufig vor. Aufserdem befinden sich sehr oft zwei starke Vokale in einer Betonungswelle. Diese in der altenglischen Metrik unbekannte Erscheinung ist auch in der neuenglischen ziemlich selten. Ein Beispiel ist in der siebenten Zeile jeder Strophe von Galsworthys *Devon to Me!*, z. B. die Zeile:

Scent o' the wood-smoke

mit dem Vokalschema:

: . . : ´ —:

Vom modernen Vers weifs man, dafs die Energiestärke aus der Summe von fünf Eigenschaften, nämlich Dauer, Lautstärke, Tonhöhe, Genauigkeit und Qualität, entsteht. Vom griechischen Vers werden nur die Verhältnisse der Dauer angegeben. Wenn nun das rhythmische Dauerschema einer griechischen Versstrecke mit dem rhythmischen Energieschema im modernen Vers übereinstimmt, darf man annehmen, dafs das rhythmische Energieschema in beiden gleich ist. Insbesondere wird anzunehmen sein, dafs das Vorhandensein von zwei starken Vokalen in einer Betonungswelle nicht nur im Mittelenglischen, sondern auch im Griechischen zu konstatieren ist.

Für alle vier der obigen Zeilen aus *King Horn* sind analoge Formen in der griechischen Metrik zu finden. Der ersten Zeile entspricht der Ithyphallikus – ⏑ – ⏑ – –, z. B. *τοῖς ἐμοῖς τυράννοις, Oed. rex. 1096.* Der zweiten entspricht eine Form des Dochmius – ⏑ ⏑ – – –, z. B. *δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν, Sieben., 113.* Der dritten entspricht ein sogenannter katalektischer Dimeter ⏑ – ⏑ – ⏑ – –, z. B. *ελῶσι μ'; οὐκετ' ἴσχω Philoct., 1094.* Der vierten entspricht eine Form des Reiznerianum ⏑ – ⏑ ⏑ – –, z. B. *ἴωμεν ἴωμεν, Philoct., 1180.*

WIEN. E. W. SCRIPTURE.

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 314 912 195